MARBURGER
BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN PHILOLOGIE

V



MARBURGER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

EDUARD WECHSSLER

HEFT V

RUDOLF LEHMANN

DIE FORMELEMENTE DES STILS VON FLAUBERT IN DEN ROMANEN UND NOVELLEN

MARBURG A. L. 1911

VERLAG VON ADOLF EBEL

(FRÜHER O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG)



DIE FORMELEMENTE DES STILS VON FLAUBERT IN DEN ROMANEN UND NOVELLEN

VON

RUDOLF LEHMANN

MARBURG A. L. 1911

VERLAG VON ADOLF EBEL

(FRÜHER O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG)

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

Soviel bisher auch über Flaubert geschrieben wurde, so ist eine ausführlichere Analyse seines Stils noch nicht versucht worden. Anna Ahlström in ihrer Dissertation: „Etude sur la langue de Flaubert“ beschränkt sich auf das Lexikographische und Syntaktische, ohne auf ästhetische Begründung irgendwie einzugehen. Daher schien es eine lohnende Aufgabe, den Stil Flauberts ausführlicher zu würdigen, ein Versuch, der in vorliegender Arbeit gemacht wird.

Die eine Schwierigkeit namentlich steht einer jeden Stilarbeit entgegen: das richtige Maß zu halten in einem Zuviel und Zuwenig bei dem Anführen von Belegstellen. Ich habe mich hier darauf beschränkt, das Wichtigste zu geben, und vieles andere beiseite gelassen, da ich bei jedem Leser einige Kenntnis der Flaubertschen Werke glaubte voraussetzen zu können.

Von früheren Arbeiten über Flaubert sind namentlich die Abhandlungen von Brandes, Brunetière, Faguet, Hennequin, Dumesnil und Descharmes mit Nutzen herangezogen worden. Besonders das Buch von Descharmes bringt wertvolle Aufschlüsse über Flauberts Jugend, und interessante, bisher noch nicht veröffentlichte Dokumente.

Zum Schluß noch eine Bemerkung zum Titel. Im allgemeinen hat sich die folgende Untersuchung auf die Romane Flauberts beschränkt, doch sind auch in geringerem Maße die Erzählungen mitherangezogen worden. „Formelemente“

habe ich das Thema meiner Arbeit darum genannt, weil ich mich grundsätzlich damit begnüge, die Elemente sprachlicher Formgebung zu untersuchen; denn das Feinste und Letzte eines Stiles auszuschöpfen, ist wohl nur im Rahmen einer allseitigen biographischen Würdigung möglich.

Die kurz vor der Drucklegung dieser Arbeit erschienenen „Oeuvres de Jeunesse inédites I“ sind, soweit es irgend möglich war, vom Verfasser berücksichtigt worden.

Einleitende Vorbemerkungen.

I. Die Zeit.

Die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts in Frankreich zeigt kein einheitliches Gepräge. Die verschiedensten Richtungen kreuzen sich oder laufen nebeneinander her, und eine Quelle, die versiegt schien, tritt plötzlich irgendwo von neuem zutage. So hat das Jahrhundert, trotz der großen und wichtigen Leistungen auf naturwissenschaftlichem und historischem Gebiete, weniger zur Förderung neuer Werte auf metaphysischem und moralischem beigetragen. Ja, gerade die historischen Wissenschaften nahmen den Mut zu neuen Systemen aus der Geschichte der Philosophie; sie begünstigen den Eklektizismus. Denn wenn ein nicht zu tiefer Geist sich bemüht, alle Systeme kennen zu lernen, liegt für ihn die Gefahr nahe, zu glauben, daß alles schon einmal gedacht sei. So ist die Rolle zu verstehen, die Victor Cousin in der staatlichen französischen Philosophie gespielt hat. Er wollte aus allen Systemen dasjenige herausnehmen, was das Beste sei, und so eine neue Philosophie, umfassender als alles Bisherige, herstellen. Ausgegangen von Schelling und Hegel, wandte er sich zunächst einem gemäßigten Pantheismus zu, verwarf aber später alle Metaphysik, um sie der Religion zuzuweisen. So bedeuten die 40er und 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts in dem philosophischen Denken Frankreichs einen Stillstand, um so mehr da Cousin es vermied, mit dem

wirklichen Leben in Verbindung zu bleiben, und für die großen Entdeckungen auf naturwissenschaftlichem Gebiete kein Verständnis hatte.

Wenn Cousin die Philosophie vom praktischen Leben möglichst fernhielt, mühten sich andere Denker um das Problem, das Leben der breitesten Menschheitsschichten zu verbessern. So entstanden die Lehren des Sozialismus, so fanden Saint-Simon und Fourier begeisterte Anhänger.

Die Naturwissenschaften und der emporkommende Sozialismus waren es, die der Romantik ein jähes Ende machten. Die Romantik bedeutet Herrschaft des Gefühls und überhaupt des Irrationellen: das Belauschen der Regungen der Seele, wobei das Unbewußte, das Geheimnisvolle, bevorzugt wird. Das Individuum und der geniale Mensch werden hierbei überschätzt. Der Künstler fühlt sich nicht mehr als ein Glied der Allgemeinheit. Er errichtet eine Schranke zwischen sich und dem „bourgeois“, den er zu verachten beginnt. Nun traten hiergegen die Sozialisten auf und zeigten neue Ideale. Eine neue Gesellschaft soll erstehen, wo Arbeit, Pflicht und Gemeinsamkeit herrschen. Jeder soll für alle arbeiten, und die Gesamtheit für jeden einzelnen. Das Individuum als solches hat keine Bedeutung mehr, sondern nur insofern es Mitglied der Gesellschaft, des Staates ist. „Für die Romantik war die leidenschaftlich fühlende Persönlichkeit das Ziel des Erdendaseins gewesen. An die Stelle der Persönlichkeit tritt der Ausbau der Gesellschaft, der Menschheit als Ziel des neuen positiven und sozialen Menschen.“ [1])

Zeigte so der Sozialismus neue Werte und neue Ziele, so ließen die Naturwissenschaften die Lücke, die zwischen der romantischen Kunst und dem wirklichen Leben klaffte,

[1]) Küchler, Französische Romantik S. 109.



noch größer erscheinen. Und die Kunst folgte der neuen, wissenschaftlich, nicht mehr künstlerisch orientierten Weltanschauung. Die Methode der positiven Naturwissenschaften drang ein in die Literatur. Auch hier wollte man sich fortan nicht mehr mit der farbenreichen Phantasie der Romantik, oder der psychologisierenden Rhetorik der klassischen Zeit begnügen. Man begann das Leben selbst zu beobachten, die kleinen Züge zu belauschen, man bemerkte, wie ein Ding das andere determiniere, und hielt nichts für zu unbedeutend, um es nicht gewissenhaft zu registrieren und zu verwerten.

Von allen diesen kurz skizzierten Geistesströmungen ist Flaubert, als Kind seiner Zeit, berührt worden. Aus der naturwissenschaftlichen Richtung heraus ist seine Methode entstanden. Sie ist, um es kurz zu sagen, induktiv. Ein kleiner Zug wird neben den andern gesetzt, hier etwas Charakteristisches, dort etwas Bezeichnendes aufgezeigt, und so setzen sich seine Bilder aus kleinen Mosaiksteinchen zusammen.

Aber auch die Romantik ist nicht ohne Einfluß auf Flaubert geblieben; war sie in Frankreich nicht nur eine Revolution der Literatur, sondern auch der literarischen Sprache gewesen, so gab sie nun Flaubert die Kunstmittel in die Hand, mit denen er seine Beobachtungen beschreiben konnte. Die Romantik ermöglichte es erst, nun alles zu sagen, alles auszudrücken, nicht mehr in der einzwängenden Periphrase, sondern in dem kräftigen „mot propre“. Sie gab ihm den Farbenreichtum, mit dem er nun freilich nicht nur die tropischen Landschaften Amerikas, die erhabene Pracht der Alpen, sondern die zunächst ganz alltägliche Landschaft des nördlichen Frankreichs beschrieb und ihr neue Reize abgewann.



Von der Romantik übernahm Flaubert auch das Künstlerideal. Der Sozialismus und sozialistische Ideen waren seiner aristokratischen Natur tief zuwider. So hat er als einer der letzten jenen romantischen Haß gegen den Philister, den nicht künstlerisch Gestimmten. Der Künstler soll nur sich selbst leben, nur sich selbst schaffen.

Aber freilich, weder Romantik noch Naturwissenschaften vermochten ihm metaphysische Werte zu übermitteln, die ihn befriedigt hätten; und das Christentum bot ihm nichts. Die Naturwissenschaften waren und sind bis jetzt nicht imstande, eine eigene Metaphysik zu leisten. So nahm er seine Zuflucht zur Philosophie. Aber die offizielle französische Philosophie verwarf zu eben jener Zeit die Metaphysik. Sie ließ ihn keine neuen großen Werte erleben. So wurde er ein Zweifler, ein Skeptiker. Er wollte keine Schlüsse ziehen, keine Wertungen geben. Eben darum gelangt er zu der eigentümlichen Überschätzung der Form. Er erlebte keine neuen großen Ideen, und so begann er, wenigstens in der Theorie, die Werke zu verachten, die im künstlerischen Gewande philosophische Ideen und Weltanschauung zu bringen sich bemühen. Dem entspricht die Überschätzung der Form. Die Form ist für Flaubert alles, ja er versteigt sich bis zu dem Paradoxon: „De la forme naît l'idée“. Dieser Ausspruch ist nur zu verstehen aus jener Zeit, die die Metaphysik zu verachten begann.

2. Flauberts Persönlichkeit.

Was in diesem einleitenden Kapitel versucht werden soll, ist: die Grundlinien der Persönlichkeit Flauberts aufzuzeigen und den Zusammenhang zwischen Mensch und



Künstler darzutun. Zugrunde gelegt wurde namentlich sein Briefwechsel und die „Mémoires d'un fou".

Es ist ein eigentümliches Buch, das „Tagebuch eines Narren": teils einige romanhaft ausgeschmückte Episoden aus dem Liebesleben des Dichters, teils Gedanken, Empfindungen, Gefühle, wie sie den Zwanzigjährigen bestürmten, teils Erinnerungen an die erste Kindheit. Beinahe alle Keime zur Persönlichkeit, mehr oder weniger entwickelt, finden wir hier vor. Das kleine Werk bietet eine glückliche Ergänzung zu den übrigen Berichten, die es im großen und ganzen bestätigt.[1])

Hiernach war der junge Flaubert ein überaus sensibles, stark phantastisches Kind. Schon im zarten Alter will er Visionen, „die vor Schrecken närrisch machen mußten",[2]) gehabt haben. Im Alter von 10 Jahren kam er in das Collège von Rouen; dort fühlte er sich einsam, „geplagt von seinen Lehrern und verhöhnt von seinen Kameraden". Schon dort, so berichtet er, ist seine tiefe Abneigung gegen die Menschen entstanden. Und glaublich genug ist dies, denn mit seiner Neigung zum Träumen verband er einen „Hang zur einsamen Wildheit".[3]) So saß der Knabe auf den Bänken des Collège und träumte, und schon damals nahm der Orient einen großen Raum in seinen Träumen ein. „Je voyais l'Orient et ses sables immenses, ses palais que foulent les chameaux avec leurs clochettes d'airain." [4]) Oder seine Gedanken schweiften zurück in ferne Zeiten, und mit besonderer Vorliebe weilte seine Phantasie in Rom bei Nero. „Et, bercé dans ces vagues

[1]) Oe. de J. S. 483—542.

[2]) Oe. de J. S. 493.

[3]) Oe. de J. S. 490.

[4]) Oe. de J. S. 491.

rêveries, les songes vers l'avenir, emporté par cette pensée aventureuse comme une cavale ... je restais des heures entières, la tête dans mes mains, à regarder le plancher de mon étude, ou une araignée jeter sa toile sur la chaire de notre maître." [1])

In jener Zeit wurde er mit den Werken der Romantiker bekannt. Byron, Werther, Hamlet, Romeo, die französischen Romantiker bildeten seine Lektüre; namentlich die herbe, düstere Poesie des Nordens hatte es ihm angetan. Freilich war sie ihm nur in französischer Übersetzung zugänglich, aber „die Plattheit der französischen Übersetzung verschwand schon vor dem Gedanken, als ob sie ihren eigenen Stil gehabt hätten, sogar ohne Worte". [2])

Auf dem Collège begann Flaubert auch zu schriftstellern. Die ältesten Manuskripte stammen aus dem Jahre 1835. Sie kommen natürlich hier nur so weit in Betracht, als sie für die Entwicklung der Persönlichkeit wichtig sind.

Die Jugendwerke bis zu den „Mémoires d'un fou" umfassen kleinere und größere Erzählungen, Essays, ein Drama in Prosa. Im Schaffen fühlte sich Flaubert damals glücklich. Er schrieb mit Begeisterung, in jugendlichem Feuer durchmaß seine Phantasie die höchsten Höhen und die tiefsten Tiefen: „J'avais un infini plus immense, s'il est possible, que l'infini de Dieu, où la poésie se berçait et déployait ses ailes dans une atmosphère d'amour et d'extase". [3])

Aber auch jetzt schon empfand er den Zwiespalt zwischen Wollen und Können, Ideal und Wirklichkeit. Und Augenblicke der Trauer und Verzweiflung blieben ihm nicht erspart.

[1]) Oe. de J. S. 492.

[2]) Oe. de J. S. 496.

[3]) Oe. de J. S. 488.

Alle diese Jugenderzählungen haben einen merkwürdig düsteren Charakter, meist phantastisch und grotesk traurig, das Übernatürliche und Gespenstische spielt eine große Rolle. Aus ihnen ist zu merken, daß der Dichter in jener Zeit Zuflucht in der Philosophie suchte. Denn als Leitmotiv, das sich durch alle hindurchzieht, erklingen die metaphysischen Fragen: „Was ist die Seele, gibt es denn wirklich eine Seele? Was bedeutet der Mensch in der Unendlichkeit? Was ist Wahrheit? Gibt es Wahrheit?“ Auf alle diese Fragen antwortete ihm die Philosophie seiner Zeit nichts. Denn sie lehnte ja, wie oben gezeigt, alle Metaphysik ab; Comte nicht weniger als Cousin. Jedenfalls schien Flaubert die Philosophie eine Wissenschaft des Nichts, ein vergebliches Streben des menschlichen Geistes, zu begreifen, was er nun einmal nicht begreifen kann. Lange Seiten der „Mémoires d'un fou“ sind mit den Versuchen ausgefüllt, sich darüber Klarheit zu verschaffen, was die Worte „Seele“, „Unendlichkeit“, „Gott“ zu bedeuten haben, und in allem findet der junge Dichter keinen Ausweg. Überall tritt ihm der Zweifel entgegen. Der Zweifel scheint ihm das einzig Reale. „Der Zweifel ist das Leben! Tat, Wort, Natur, Tod! In allem Zweifel.“ [1]) Er zürnt und hadert mit seiner Zeit, die keine großen metaphysischen Gedanken mehr hervorzubringen vermag. Der christliche Glaube ist ihm nichts mehr; die Menschheit wird nun beherrscht von der Maschine und dem Golde. „Chacun se rue, où le pousse son instinct, le monde fourmille comme les insectes sur un cadavre ... tout brille et tout retentit dans cette mascarade, sous ses royautés d'un jour et ses

---

[1]) Oe. de J. S. 500.

sceptres de carton; l'or roule, le vin ruisselle, la débauche froide lève sa robe et remue ... horreur! horreur!"

So entstand in dem jungen Herzen des Dichters der Skeptizismus und machte es alt, und er blieb darin bis zu Flauberts Tode. Eine eigentliche Entwicklung hat die Flaubertsche Philosophie kaum durchgemacht. Viel eher ist ein eigentümliches Erstarren zu beobachten. Wenn Ducamp diesen Stillstand auf des Dichters Krankheit zurückführt, so überschätzt er ihre Wirkung wohl doch. Es scheint vielmehr durchaus in seiner Charakteranlage begründet zu sein.

Dieser Skeptizismus bewirkte es, daß unserm Schriftsteller die Welt als eine Illusion erschien, daß er eine wahrhafte Existenz der Dinge nicht zu behaupten wagte. Das einzig Reale ist die Art und Weise, wie wir die Dinge betrachten; im Jahre 1878 schreibt er: „Avez-vous jamais cru à l'existence des choses? Est ce-que tout n'est pas une illusion? Il n'y a de vrai que les „rapports" c'est à dire la façon dont nous percevons les choses".[1])

Eine solche Philosophie wird es vor allem nie unternehmen, zu werten. Und Flaubert hat sich immer wieder dagegen ausgesprochen, daß man Wertungen vornehmen, Schlüsse ziehen dürfe. Das Höchste und das Niedrigste sind beide gleichberechtigt und gleich selten. „... L'ignoble me plaît — c'est le sublime en bas — quand il est vrai, et il est aussi rare à trouver que celui d'en haut." [2]) Das, was man als Tugend und Laster zu bezeichnen pflegt, sind ein paar Vorurteile, eingeborene und anerzogene Ideen. Diese Art von Philosophie ist nicht dazu angetan, ihre Anhänger glücklich

---

[1]) Co. IV, 302.

[2]) Co. I, 148.



zu machen, und zumal nicht einen Charakter wie Flaubert. Es scheint, als ob die Natur daran Gefallen gefunden hätte, in ihm Gegensätze der verschiedensten Art zu häufen. Sein ganzes Wesen — man kann dies behaupten, ohne dadurch eine gewaltsame Zuspitzung zu begehen — besteht in einer Art großer Antithese. Sein Charakter hat kaum einen Zug aufzuweisen, der nicht irgendwie sein Gegenstück findet. Die timidité orgueilleuse, die Faguet als den Grundzug des Flaubertschen Charakters hinstellt,[1]) ist nur einer jener zahlreichen Widersprüche, die diesen ausmachen.

Der Dichter selbst hat das Antithetische seines Wesens wohl gefühlt und schreibt darüber: „. . . C'est que sans cesse l'antithèse se dresse devant mes yeux. Je n'ai jamais vu un enfant sans penser qu'il deviendrait vieillard ni un berceau sans songer à une tombe".[2])

Es gelang dem Dichter nie, in seiner Persönlichkeit die Antithesen zu überbrücken, abzuschwächen, zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen. So blieb er stets ein Ringender, ein Suchender, dem sich überall der Zwiespalt des Lebens offenbart. Der Sinn des Lebens scheint ihm geradezu Ironie, tiefe Ironie zu sein.

Nie hat es Flaubert versucht, im Kampfe gegen sich die Einheit der Persönlichkeit zu gewinnen, sich zu disziplinieren. Die Selbsterziehung als sittliche Forderung hätte er niemals anerkannt. In seiner Jugend lehnte er sich selbst wohl einmal gegen seine Melancholie, seinen Pessimismus auf, zu dem er doch eigentlich keinen Grund hatte. So schreibt er an

[1]) Flaubert était né timide et orgueilleux et l'on peut sans trop forcer les choses ramener tout son caractère à ces deux traits essentiels.

[2]) Co. I, 111.



seinen Freund Ernest Chevalier: „Tu me plains, mon cher Ernest, et pourtant suis-je à plaindre? Les circonstances qui m'entourent sont plutôt favorables que nuisibles, et avec tout cela je ne suis pas content. Nous faisons des jérémiades sans fin, nous nous créons des maux imaginaires . . . Non, je suis heureux".[1])

Aber später versuchte er niemals mehr gegen seine wirklichen und eingebildeten Schmerzen anzukämpfen, sondern er flüchtete vor ihnen in das Reich der Kunst. Schon als Knabe (1839) versicherte er, daß ihm das Leben nur erträglich sei, weil er dichte: „Et si je n'avais dans la tête et au bout de ma plume une reine de la France au quinzième siècle, je serais totalement dégouté de la vie et il y aurait longtemps qu'une balle m'aurait délivré de cette plaisanterie bouffonne qu'on appelle la vie".[2])

Und so finden sich in seiner Korrespondenz wieder und wieder Stellen, in denen er es ausspricht, daß die Kunst es allein sei, die ihn aufrecht erhalte, die ihn noch leben lasse. Der Dichter flüchtete immer von neuem zur Kunst, weil sie etwas vermochte, was er sonst nirgends fand: Die Kunst befriedigte sein metaphysisches Bedürfnis. Sein Verstand kann mit allem seinem Denken nicht zu einem befriedigenden Resultat kommen. So nimmt er seine Zuflucht zum Gefühl, um bei den Musen Ruhe zu finden. Und was dem Menschen versagt blieb, es ist dem Künstler in reichem Maße zuteil geworden. Hier gelang es ihm, jene Einheit zu finden. In der Liebe zur Kunst ist er sich sein ganzes Leben hindurch treu geblieben, und in diesem Sinne durfte seine Nichte von

---

[1]) Co. I, 28/29.

[2]) Co. I, 10.

ihm schreiben: „Peu d'éxistences témoignent d'une unité aussi complète que la sienne: ses lettres le montrent à neuf ans préoccupé d'art comme il le sera à cinquante. Sa vie . . . ne fut depuis l'éveil de son intelligence jusqu'à sa mort que le long développement d'une même passion, la ‚littérature'."[1])

So ist leicht die große Bedeutung zu erklären, welche die Kunst für Flaubert hatte. Sie tritt für ihn nicht gleichberechtigt neben die andern Geistesbetätigungen des Menschen, sondern sie erscheint ihm als die oberste, vor der alle andern zurückstehen müssen. Denn sie, seine Kunst, hebt ihn über seine eigene Persönlichkeit hinaus, sie macht ihn alles andere vergessen. In der Kunst findet er den Frieden, wenngleich er beständig fühlt, wie er hinter seinem vorgesetzten Ideale zurückbleibt, wenngleich das Feilen und Filigrieren des Stils ihm genug qualvolle Stunden bereitet. Der Dichter ist für ihn zugleich ein Priester, der alles andere für die strenge Göttin opfern muß. Und Flaubert hat sich ihr ganz geweiht. Nur ihr hat er gelebt, nur ihr hat die ganze Mühe seines arbeitsreichen Lebens gegolten. Im Alter klingt manchmal ein wehmütiger Ton an, ein leiser Zweifel, ob der Weg, den er eingeschlagen, der richtige sei. Aber diese Zweifel sind doch sehr selten. Im ganzen wußte er sich auf der richtigen Bahn. Wenn er sich der Kunst widmete, fühlte er sich der Erdenschwere entrückt: „Travaille, travaille, écris, écris tant que tu pourras, tant que la muse t'enportera . . . La lassitude de l'existence ne nous pèse pas aux épaules, quand nous composons".[2])

So bedeutet die Kunst für unseren Dichter nicht nur

---

[1]) Souvenirs intimes XLII.

[2]) Co. I, 104/105.

Selbstflucht, sondern auch Selbstentäußerung. Und aus dieser seiner Stellung zu ihr ist seine ganze Kunstphilosophie zu verstehen.

3. Flauberts Theorie vom Stil.

§ 1.
Die Forderung der Objektivität des Stils.

Wir haben im vorhergehenden Kapitel zu zeigen versucht, wie für Flaubert die Kunst Selbstflucht und Selbstentäußerung bedeutete. Hiermit hängt nun eng die Forderung der Objektivität des Stils, der Unpersönlichkeit des Autors, zusammen, und es erscheint als nicht wunderbar, wenn Flaubert in seinen Briefen und Gesprächen immer und immer wieder darauf hinweist, daß der Dichter niemals seine persönlichen Meinungen, Stimmungen und Gedanken erkennen lassen dürfe, sondern in allen Schilderungen stets objektiv bleiben müsse.

Faguet läßt diese Forderung allein aus Flauberts Charakter entstanden sein, und zwar aus jenem Gegensatz zwischen Furchtsamkeit und Stolz, den er, wie wir oben ausführten, als Grundzug seines Wesens erklärt. „Cette idée tient à son caractère; elle est une forme de sa timidité orgueilleuse, de sa susceptibilité ombrageuse. Il n'aime pas qu'on s'occupe de lui."

Dumesnil hingegen sucht diese Idee aus dem medizinischen Milieu abzuleiten, in dem unser Dichter aufwuchs, und das in ihm eine naturwissenschaftlich objektive Stellung entstehen ließ.

Aber man darf nicht vergessen, daß auch die maßgebende Geistesrichtung seit 1848 in allen Gebieten auf wissenschaftliche Sachlichkeit abzielte. Und dazu kommt noch, daß die



Meister, die er immer und immer wieder las, Homer und Shakespeare, im höchsten Maße jene Objektivität im Flaubertschen Sinn besitzen. Aus ihnen abstrahierte er die Objektivität als künstlerisches Prinzip.

Diese Unpersönlichkeit hat aber für Flaubert eine starke Wichtigkeit. Denn auch er erkennt, daß die Hauptaufgabe der Kunst keine andere sein kann als die Illusion eines wirklichen Lebens, und daß diesem Ziele der epische Dichter mit allen seinen Kräften zusteuern soll: „La première qualité de l'Art et son but est l'illusion".

Und gerade die Illusion des Lebens, sie wird erreicht durch das Zurücktreten des Dichters hinter seinen Gegenstand. Jedes Hervortreten des Autors mit seinen eigenen Ideen, Empfindungen, Gefühlen würde die Illusion, die der Dichter geben soll und geben will, stören.

„L'illusion — vient de l'impersonnalité de l'œuvre. Cest un de mes principes. Il ne faut jamais s'écrire soi-même. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas." [1])

Es wird also die Loslösung des Werkes von der Persönlichkeit des Dichters gefordert.[2]) Jedes Kunstwerk soll durch sich und in sich bestehen.

---

[1]) Co. III, 79.

[2]) Andrerseits war sich Flaubert wohl bewußt, daß die Poesie eine rein subjektive Seite hat. Vgl. hierzu Co. II, 252/53.

§ 2.

Inhalt und Form.

Wenn Flaubert in der Forderung der Objektivität des epischen Künstlers mit vielen Theoretikern übereinstimmt, so sind seine Ideen über den Zusammenhang von Form und Inhalt vielen geradezu als paradox erschienen. Für ihn steht es fest, und er spricht es in seinen Briefen häufig aus: Ohne Inhalt gibt es keine Form und ohne Form keinen Inhalt: „Pour moi, tant qu'on n'aura pas, d'une phrase, séparé la forme du fond, je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens. Il n'a pas de belles pensées sans belles formes et réciproquement".[1])

„La forme est la chair même de la pensée, comme la pensée est l'âme de la vie, c'est le sang même de la pensée."[2])

Also Form und Inhalt sind beide untrennbar verbunden, sie sind für Flaubert zwei verschiedene Erscheinungen desselben Dinges, gewissermaßen zwei Attribute derselben Substanz.

Freilich darf man hierbei Form nicht zu äußerlich fassen. Denn Stil besagt für Flaubert nicht nur die sprachliche Fassung des zur Darstellung zu Bringenden. Stil oder Form ist für ihn ein Höheres. Er nennt Stil Co. II, 71 „une manière absolue de voir".

Das heißt: dem Autor, der seine Formgebung, seinen Stil gefunden hat, werden die Dinge im notwendigen Zusammenhang mit seiner Formgebung stehen. Er wird sie nun mit neuen Augen betrachten, die nicht nur bei dem Oberflächlichen stehen bleiben, sondern in ihr Wesen, ihren Zusammenhang eindringen.

---

[1]) Co. I, 157.

[2]) Co. II, 187.

Wer diese innere Formgebung besitzt, diese besondere Art, die Welt zu betrachten, der wird imstande sein, sie zu beschreiben. Das Wesen der künstlerischen Schöpfung beruht darauf, die Welt durch diese Art von „Brille“ zu betrachten. Co. II, 193/94: „La poésie n'est qu'une manière de percevoir les objets extérieurs, un organe spécial qui tamise la matière et qui, sans la changer, la transfigure. Eh bien, si vous voyez exclusivement le monde avec cette lunette-là, le monde sera teint de sa teinte et les mots pour exprimer votre sentiment se trouveront dans un rapport fatal avec les faits qui les auront causés“.

Aus der angeführten Stelle ergibt sich aber noch ein zweites: Wort und Gedanke stehen für Flaubert in einem notwendigen Zusammenhange: „dans un rapport fatal“. Hat der Schriftsteller diesen erfaßt, versteht er es, die Worte zu wählen, die diesen Zusammenhang am deutlichsten fühlen lassen, entsprechen sich also Form und Inhalt, bilden sie ein untrennbares Ganzes, dann wird sich der Stil der größtmöglichen Vollkommenheit nähern. Co. II, 76: „Plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau“.

Der notwendige Zusammenhang zwischen Wort und Gedanke bezw. Anschauung bewirkt es, daß es für jede Vorstellung nur einen Ausdruck gibt, der sie richtig zu reproduzieren vermag; und dieser Ausdruck ist nach Flauberts Meinung der wohlklingendste, der am meisten plastische. Besitzt ein Satz nicht den richtigen Rhythmus, den rechten Wohlklang, so liegt es daran, daß der Gedanke noch nicht scharf und klar genug erkannt ist; die Schönheit und Richtigkeit des einen bedingt notwendigerweise die Schönheit des anderen:

„Vous me dites que je fais trop d'attention à la forme.



Hélas! c'est comme le corps et l'âme, la forme et l'idée; pour moi, c'est tout un et je ne sais ce qu'est l'un sans l'autre. Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore".[1])

§ 3.

Stil und Sujet.

Wenn die Dinge richtig reproduziert sind, wenn die Dinge und Worte in jenem „rapport fatal" stehen, so ist das Ziel des Schriftstellers erreicht. Ob das zur Darstellung Kommende dabei an und für sich schön oder häßlich ist, darf den Dichter wenig kümmern. Denn durch die künstlerische Darstellung wird eben die immanente Schönheit, die in allen Dingen liegt, entdeckt.

Und nach Flauberts Ansicht ist die Welt ein Kunstwerk, es kommt darauf an, sie mit Augen des Künstlers zu sehen: „Pas un atome de matière qui ne contienne pas la poésie, et habituons nous à considérer le monde comme une œuvre d'art, dont il faut reproduire les procédés dans nos œuvres".

Durch die künstlerische Darstellung wird aber das Sujet so nebensächlich, daß es fast zu verschwinden scheint. Ja, je mehr es verschwindet, je mehr dagegen die reine Darstellung in den Vordergrund tritt, desto besser für das Kunstwerk. In diesem Sinne schreibt er:

„Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure qui se tiendrait par lui-même par la force interne de son style ... un livre qui aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles, où il y a le moins de matière ...

---

[1]) Co. III, 116.



C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome en se posant au point de vue de l'art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses".

So betont also Flaubert auf das entschiedenste, daß das Ziel der Kunst die Darstellung als solche ist.

„Peignons, peignons, sans faire de théorie, sans nous inquiéter de la composition des couleurs, ni de la dimension de nos toiles, ni de la durée de nos œuvres." [1])

---

[1]) Co. II, 159.

II. Der Stil der äußeren Wahrnehmung.

I. Die Sinnesempfindungen.

Allgemeines. Guy de Maupassant[1]) berichtet uns, daß Flaubert es als eine Hauptaufgabe des Künstlers betrachtet habe, die Wirklichkeit scharf zu beobachten und so wiederzugeben, wie er sie gesehen habe. Nicht indem man Typen herstelle, sondern indem man jeden einzelnen Gegenstand bis in sein kleinstes Detail beobachte und auch die Merkmale beachte, die ihn von andern Gegenständen derselben Art unterscheiden.

In der Tat ist dies die Methode, die Flaubert selbst befolgte. Besonders deutlich tritt dies an der Art zutage, wie der Schriftsteller uns Landschaften zeichnet.[2]) Die Romantiker hatten im großen und ganzen ihre Naturschilderungen komponiert. Aus einer bestimmten Stimmung heraus betrachten sie die Natur und finden darin ihre persönlichen Empfindungen, gleichsam symbolisiert, wieder, und so werden die Bilder durch die Brille des Gefühls gesehen wiedergegeben. Der jugendliche Flaubert, der ja den Romantikern so nahe stand, hat dieses romantische Naturgefühl ebenfalls gehabt, und kaum vermag man, wenn man einzelne Schilderungen in „Par les Champs et les Grèves" liest, zu glauben, daß es der Autor der M. B. ist, der diese Zeilen geschrieben hat, so persönlich

---

[1]) Vorrede zu „Pierre et Jean".

[2]) vgl. zu diesen Ausführungen R. Descharmes S. 256 ff.



scheinen sie. Eine besonders charakteristische Probe sei hier gegeben: Par les Champs et les Grèves S. 147: „Les oiseaux se taisent ou sont absents; les feuilles sont épaisses, l'herbe étouffe le bruit des pas et la contrée muette vous regarde comme un triste visage. Elle semble faite exprès pour recevoir les existences en ruines, les douleurs résignées. Elles pourront solitairement y nourrir leurs amertumes, à ce lent murmure des arbres et des genêts, et sous ce ciel qui pleure. Dans les nuits d'hiver, quand le renard se glisse sur les feuilles sêches, dans les tristes tombes des colombiers, que la lande fouette ses joncs, que le hêtre se courbe et au clair de lune le loup galope sur la neige, assis tout seul près du foyer qui s'éteint, en écoutant le vent hurler dans les longs corridors sonores, c'est là qu'il doit être doux de tirer du fond de son cœur les désespoirs les plus chéris avec ses amours les plus oubliées".

Man vergleiche dieses Naturbild, das ganz in subjektive melancholisch düstere Stimmung getaucht ist, mit den Naturschilderungen in der M. B., in der Sb., in der Ed. sent. Hier ist nicht mehr der subjektive Gefühlseindruck vorherrschend, sondern wir haben es mit köstlichen Bildern zu tun, die von dem Auge eines Künstlers gesehen sind. Einige Proben seien hier gegeben.

M. B. S. 186: „Les étoiles brillaient à travers les branches du jasmin sans feuilles. Des massifs d'ombre, cà et là, se bombaient dans l'obscurité et parfois frissonannt tout d'un seul mouvement, ils se dressaient et se penchaient comme d'immenses vagues noires qui se fussent avancées pour le recouvrir".

Sb. S. 47: „La lune se levait à ras des flots, et, sur la ville encore couverte de ténèbres, des points lumineux, des



blancheurs brillaient: le timon d'un char dans une cour, quelque haillon de toile suspendu, l'angle d'un mur, un collier d'or à la poitrine d'un dieu. Les boules de verre sur les toits des temples rayonnaient çà et là comme de gros diamants. Mais de vagues ruines, des tas de terre noire, des jardins faisaient des masses plus sombres dans l'obscurité ..."

Ed. sent. S. 30: „Derrière les tuileries, le ciel prenait la teinte des ardoises. Les arbres du jardin formaient deux masses énormes, violacées par le sommet. Les becs de gaz s'allumaient; et, la Seine verdâtre dans toute son étendue, se déchirait en moires d'argent contre les piles des ponts".

Wie man bemerkt, ist allen Schilderungen Flauberts, ganz gleich ob er die Landschaften der Normandie, ob er das nördliche Afrika oder Paris beschreibt, die Bevorzugung der Farbe gemeinsam. Hatte Hugo vor allem die Linie der Landschaft beschrieben, so locken Flaubert das Licht und die malerischen Effekte, die es hervorbringt. Die schwarzen Massen des winterlichen Waldes, der magische Mondschein einer südlichen Nacht, die untergehende, sich in der Seine spiegelnde Sonne, sie weiß er zu beschreiben und ihnen neue und intime Reize abzugewinnen. Flauberts Auge ist immer auf das Detail gerichtet; daher die Intimität seiner vielen Landschaften, daher die Bevorzugung der Farbe. Das Licht schafft bei ihm die Komposition. Mit vollem Recht sagt Lanson von Flaubert: „Le personnage essentiel qui glorifie ici la peinture c'est la lumière que les objets indiqués obligent à révéler les accidents variés. Flaubert est bien le contemporain, le disciple de la moderne école de paysage".

Und noch ein anderes ist von den Landschaften unseres Schriftstellers hervorzuheben. Er erkennt mit unfehlbar sicherem Auge das, was von dem Detail am meisten charak-

teristisch ist, und stellt es meisterhaft dar; dies ist seine Methode auch in der Sb., ein Werk, das noch heute oft fälschlicherweise als durchaus romantisch bezeichnet wird. Auch hier nicht jener romantische Stimmungswiderhall, sondern das Nebeneinander der charakteristischen Einzelzüge.

Durch eines freilich unterscheidet sich die Sb. von den übrigen Romanen. Hier werden die Farben mit sichtlicher Freude gehäuft. Die grellen werden hierbei bevorzugt, und es wird keine Gelegenheit versäumt, sich in den farbenprächtigsten Schilderungen zu ergehen. Gleich die ersten Seiten des Romanes, die den Palast des Hamilkar beschreiben, bringen uns eine solche Schilderung. Sb. S. 2 werden folgende Farben genannt: zweimal grün, weiß, zweimal schwarz, rot, gelb. Der Zaimph wird uns gemalt als à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil, diaphane, étincelant.

Oder der Dichter führt uns in die Schatzkammer des Hamilkar und kann sich gar nicht genug daran tun, das Farbenspiel der Kostbarkeiten zu veranschaulichen. Sb. S. 150: „. . . des feux verts, jaunes, bleus, violets, couleur de vin, couleur de sang, illuminèrent la salle . . . elles fulguraient, pareilles à des éclaboussures de lait, à des glaçons bleus, à de la poussière d'argent“. Der Tempel des Moloch wird uns gezeichnet: sein Inneres ist blutrot; die Pflasterung erscheint wie ein glänzender Fluß, die Priester sind in blauen, weißen, gelben und purpurnen Gewändern; violette Lichter blitzen auf (Sb. S. 128).

Die Beispiele aus dem karthagischen Roman lassen sich leicht häufen. Es sei nur noch verwiesen auf S. 128 f., 12, 139, 345.

Flauberts kleinere Erzählungen bringen weniger Farben. Auch in der Hé., die doch wiederum im Orient spielt und Anlaß genug zu farbenprächtigen Beschreibungen gegeben hätte, werden Farben nicht in großem Umfange gebraucht.

In der Ed. sent. dagegen zeigt der Autor wieder mehr Freude am Kolorit. Öfters wird ein Sonnenuntergang, ein frohes Fest in seinen Farben geschildert. So S. 30 (vgl. oben).

Ed. sent. S. 396 wird ein Wald in vollem Sonnenschein beschrieben: „La lumière étalait dans les lointains des vapeurs violettes une clarté blanche. Au milieu du jour, le soleil, tombant d'aplomb sur les larges verdures, les éclaboussait, suspendait des gouttes argentines à la pointe des branches, rayait le gazon de traînées d'émeraudes, jétait des taches d'or sur les couches de feuilles mortes".

2. Seelisches dargestellt durch Vermittlung von Sinnlichem.

a) Die Darstellung seelischer Vorgänge durch physiologische Ausdrucksbewegungen.

Es gibt für den Schriftsteller zwei Methoden, uns seelische Vorgänge vorzuführen: entweder er zergliedert die Seelenbewegungen, die er darstellen will, und beleuchtet uns die feinen und feinsten Seelenregungen mit dem Lichte des Verstandes, oder er läßt sie uns mehr erraten, indem er uns ihre Wirkungen auf das Körperliche und Sinnliche zeigt. Jenes ist die Methode einer rationalistischen Kunst, wie sie uns am reinsten im klassischen französischen Drama entgegentritt, dieses die Art einer mehr in der Wirklichkeit stehenden Kunstrichtung, wie etwa die des Volksliedes. Flaubert, der durchaus in der Welt der Erscheinungen lebte, kannte den Vorteil, den

ein Stil der äußeren Welt dem Künstler darbietet. „Je mehr innere und äußere Welt zu einem Gesamtbild sich vereinen, je mehr das eine als der Widerhall und Ausdruck des andern scheint, um so stärker wird die Illusion der Lebensfülle bei dem Leser erweckt.“[1]) So bemüht sich auch Flaubert vielfach, das Innere durch das Äußere aufzuzeigen. Er schildert nicht den Zorn, die Liebe, den Haß selbst, sondern er stellt ihre Handlungen, ihre äußerlich in Erscheinung tretenden Merkmale dar. Anstatt die Gemütsbewegungen selbst zu zeichnen, zeigt er ihre Gebärden und läßt den Leser erraten, was im Innern der handelnden Personen vorgeht.

So veranschaulicht uns Flaubert die Freude, welche Frau Arnoux bei ihrer Lektüre empfindet, als Frédéric sie zum ersten Male erblickt, indem er sie uns zeichnet, wie sich die Ecken ihres Mundes manchmal in die Höhe ziehen (Ed. sent. S. 7).

Wenn Mlle. Vatnaz dem von ihr angebeteten Sänger mit Aufmerksamkeit lauscht, so zieht sie die Augenbrauen empor, ihre Nüstern öffnen sich. Ed. sent.: Mlle. Vatnaz contemplait le chanteur les narines ouvertes, les cils rapprochés.

Die Erregung, die sich des jungen Frédéric Moureau bemächtigt, als er Frau Arnoux zum ersten Male sieht, wird dadurch angedeutet, daß der Dichter schildert, wie seine Schultern unwillkürlich zucken. Ed. sent. S. 7: Il fléchit involontairement les épaules.

Als Salammbô begeistert den Soldaten gesungen hat, verharrt sie noch einige Minuten in ihrer Begeisterung, die beiden Hände auf ihr Herz gepreßt, die Augenlider geschlossen. Sb. S. 16: ... et pressant son cœur à deux mains, elle resta

---

[1]) Goethe, Maximen und Reflexionen, Cottasche Jub.-Ausg. 28 S. 269.

quelques minutes les paupières clôses à savourer l'agitation de tous ces hommes.

Um aufsteigenden Zorn zu charakterisieren, zeigt uns der Dichter das Erröten und Erbleichen seiner Personen. So Ed. sent. S. 37: Il commençait à pâlir.

M. B. S. 336: Un flot de pourpre monta vite au visage de Madame Bovary.

Der zornige Mâtho wird uns gezeichnet, wie er stieren Auges durch die Felder irrt. Sb. S. 59: La joue en feu, les yeux irrités, il se promenait d'un pas rapide à travers les champs.

Neben den physiologischen Ausdrucksbewegungen, die Flaubert nicht allzuhäufig verwendet, braucht er noch ein anderes Mittel, um uns das Seelenleben der Personen seiner Werke durch etwas äußerlich Anschauliches zu geben. Er zeichnet uns alle die kleinen Handlungen, die wir im Affekte halb bewußt, halb unbewußt vornehmen, und läßt durch diese den seelischen Zustand seiner Personen erraten. Hier zeigt er sich als wahrer Meister. Hier hat er das Kleinste und Feinste beobachtet und dem Leben abgelauscht. So wenn Flaubert uns darstellt, wie Frédéric, als er gefragt wird, ob er eine Maitresse habe, den Kopf abwendet und errötet. Ed. sent. S. 48: Alors le jeune homme en détournant son visage qui rougissait de honte ajouta d'un air crâne ...

Als Frédéric das erste Mal bei der Geliebten geladen war, geht er voll innerer Aufregung nach Hause.

Ed. sent. S. 61: ... en battant le sol du talon, en frappant avec sa canne les volets de la boutique.

Die furchtbare Erregtheit Hamilkars, als sich ihm der vermeintliche Fall Salammbôs bestätigt hat, zeichnet uns wiederum Flaubert durch äußere Gebärden. Sb. S. 142: Le Suffète se promena d'abord à grands pas rapides; il respirait



bruyamment, il frappait la terre du talon, il se passait la main sur le front comme un homme harcelé par les mouches.

b) Die Darstellung seelischer Zustände durch Vermittlung des Sinnlichen.

Der seelische Zustand, der Charakter eines Menschen prägt sich in der äußeren Erscheinung aus. Vermag ein Schriftsteller die bezeichnendsten Züge zu reproduzieren, so enthüllt er hierdurch wiederum Geistiges durch Sinnliches. Er kann hierbei sparsam verfahren. Ein Detail, ein vielleicht an sich unbedeutendes Etwas, wirft dabei ein helles Licht. So beschreibt uns Flaubert die Ankunft der Gäste zum Hochzeitsmahl.[1]) M.B. S. 27/28: Les dames en bonnet avaient des robes à la façon de la ville, des chaînes de montre en or, des pélerines à bouts croisés dans la ceinture, ou de petits fichus de couleur attachés dans le dos avec une épingle, et qui leur découvraient le cou par derrière.

Diese Beschreibung gibt zunächst nur ein äußeres Bild von den Eingeladenen; aber wieviel Charakteristik liegt nicht in ihm! „Les robes à la façon de ville.“ Hiermit wird jener Charakterzug der Bauern gekennzeichnet, es den Städtern in allem gleichtun zu wollen und so oft das althergebrachte Passende mit dem Neuen, geschmacklos Überladenen zu vertauschen. Dieser Hang zu Kostbarkeiten wird dann weiter gekennzeichnet durch die „chaîne de montre en or, des pélerines à bouts croisés dans la ceinture, ou de petits fichus de couleur attachés dans le dos avec une épingle“, alles Dinge, die ihre Trägerinnen als gesucht elegant und modisch erscheinen lassen sollen.

---

[1]) Dieses Beispiel führt auch Lanson, L'art d. l. Pr. S. 266/67 an.

Oder Flaubert führt uns in die Welt des Luxus und weiß hier nicht minder die charakteristischen Züge zu treffen. M.B. S. 55: Quelques hommes de vingt-cinq à quarante ans, disséminés parmi les danseurs ou causant à l'entrée des portes, se distinguaient de la foule par un air de famille.

Leurs habits, mieux faits, semblaient d'un drap plus souple, et leurs cheveux, remenés en boucles vers les tempes, lustrés par des pommades plus fines. Ils avaient le teint de la richesse, ce teint blanc que rehaussent la pâleur des porcelaines, les moires du satin, le vernis des beaux meubles, et qu'entretient dans sa santé un régime discret de nourritures exquises. Leur cou tournait à l'aise sur des cravates basses; leurs favoris longs tombaient sur des cols rabattus; ils s'essuyaient les lèvres à des mouchoirs brodés d'un large chiffre, d'où sortait une odeur suave. Ceux qui commençaient à vieillir avaient l'air jeune, tandis que quelque chose de mûr s'étendait sur le visage des jeunes.

Hier zeigt uns Flaubert wiederum durch äußerliche Züge die innere Charakteristik der feinen Gesellschaft. Ihre Kleidung, die feiner erscheint, weil sie mit jenem Geschmack ausgesucht ist, den nur eine alte Kultur zu geben vermag; die leichte Nachlässigkeit, die alle Steifheit ausschließt usw.

Hier muß auch hingewiesen werden auf die oft zitierte Beschreibung der Dienstmagd, die uns Flaubert M. B. S. 165/66 entwirft. Freilich gibt der Schriftsteller hier nicht nur das Sinnliche, sondern er selbst zeigt uns das Geistige in bezug auf das Körperliche.

Auch sonst findet sich die Wechselwirkung zwischen Geistigem und Körperlichem angegeben. So M. B. S. 151: ... puis il s'excusa lui-même du négligé de la sienne (toilette). Elle avait cette incohérence de choses communes et recherchées,



où le vulgaire, d'habitude, croit entrevoir la révélation d'une existence excentrique, les désordres du sentiment, les tyrannies de l'art, et toujours un certain mépris des conventions sociales, ce qui le séduit ou l'exaspère. Ainsi, sa chemise de batiste à manchettes plissées bouffait au hasard du vent, dans l'ouverture de son gilet, qui était de coutil gris, et son pantalon à larges raies découvrait aux chevilles ses bottines de nankin, claquées de cuir verni.

Interessanter und feiner ist es noch, wenn uns der Schriftsteller das Äußere der Personen vorführt, wie es sich mit dem Charakter ändert. Auch dies hat Flaubert, wenigstens in der M. B., nicht versäumt. Emma wird uns als unberührtes junges Mädchen vorgeführt. M. B. S. 16: Son cou sortait d'un col blanc, rabattu. Ses cheveux, dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondé vers les tempes.

Und dann gibt uns der Autor ein äußeres Bild von ihr, als sie das erste Mal von ehebrecherischer Liebe für den Schreiber Léon erfüllt ist. M. B. S. 117: Emma maigrit, ses joues pâlirent, sa figure s'allongea. Avec ses bandeaux noirs, ses grands yeux, son nez droit, sa démarche d'oiseau et toujours silencieuse maintenant, ne semblait-elle pas traverser l'existence en y touchant à peine, et porter au front la vague empreinte de quelque prédestination sublime? ...

Mais elle était pleine de convoitises, de rage, de haine.

Und während ihrer Liebe zu Rodolphe wird sie beschrieben. M. B. S. 215:

3*



Jamais Madame Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances. Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents et le soleil, l'avaient par gradations développée, et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature. Ses paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait, tandis qu'un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres, qu'ombrageait à la lumière un peu de duvet noir. On eût dit qu'un artiste habile en corruptions avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux: ils s'enroulaient en une masse lourde, négligemment, et selon les hasards de l'adultère, qui les dénouait tous les jours. Sa voix maintenant prenait des inflexions plus molles, sa taille aussi; quelque chose de subtil qui vous pénétrait se dégageait même des draperies de sa robe et de la cambrure de son pied.

c) Die Darstellung seelischer Entwicklung durch Vermittlung des Sinnlichen.

Auch seelische Entwicklungen können durch Vermittlung des Sinnlichen dargestellt werden, oder der Schriftsteller kann sie doch wenigstens erraten lassen; auch hier ist wieder an das Volkslied zu erinnern, das ja nie, wenigstens soweit es echtes Volkslied ist, Seelenanalysen gibt, sondern durch die äußeren Gebärden die Seelenentwicklung erraten läßt. Auch bei unserem Dichter finden sich einige solche Stellen, namentlich wiederum in der M. B. Es sei mir verstattet, mehrere



vollständig wiederzugeben, weil sie mir für die ganze Arbeitsweise Flauberts von großer Bedeutung zu sein scheinen.

M. B. S. 122 ff.: Madame Bovary, die von verbrecherischer Liebe für Léon erfüllt ist, geht in ihrer Seelennot zum Curé des Ortes, um sich durch eine Beichte zu erleichtern und Halt zu gewinnen. La lueur du soleil couchant qui frappait en plein son visage pâlissait le lasting de sa soutane, luisante sous les coudes, effiloquée par le bas. Des taches de graisse et de tabac suivaient sur sa poitrine large la ligne des petits boutons, et elles devenaient plus nombreuses en s'écartant de son rabat, où reposaient les plis abondants de sa peau rouge; elle était semée de macules jaunes qui disparaissaient dans les poils rudes de sa barbe grisonnande. Il venait de dîner et respirait bruyamment.

Hier gibt uns der Schriftsteller eine so ausführliche Beschreibung des Curé, damit wir fühlen, in welch eine Stimmung die romantische Emma hineingerät, die voll der Erinnerungen ist, die ihr einst die mystischen Verzückungen der Religion gewährten. Ein Gespräch beginnt zwischen beiden. Der Curé spricht zu Madame Bovary von ihrem Mann: ... mais lui, il est médecin des corps, ajouta-t-il avec un rire épais, et moi, je le suis des âmes!

Elle fixa sur le prêtre des yeux suppliants:

— Qui ..., dit-elle, vous soulagez toutes les misères.

— Ah! n'en parlez pas, madame Bovary! ...

Der Geistliche weist nun einige Knaben zurecht, die in der Kirche lärmen. Dann kehrt er zu Madame Bovary zurück.

Allez, dit-il, quand il fut revenu près d'Emma, et en déployant son large mouchoir d'indienne, dont il mit un angle entre ses dents, les cultivateurs sont bien à plaindre!



— Il y en a d'autres, répondit-elle.

— Assurément! les ouvriers des villes, par exemple.

— Ce ne sont pas eux.

— Pardonnez-moi, j'ai connu là de pauvres mères de famille, des femmes vertueuses, je vous assure, de véritables saintes, qui manquaient même de pain.

— Mais celles, reprit Emma (et les coins de sa bouche se tordaient en parlant), celles, monsieur le curé, qui ont du pain, et qui n'ont pas ...

— De feu l'hiver, dit le prêtre.

— Eh! qu'importe?

— Comment! qu'importe? il me semble, à moi, que lorsqu'on est bien chauffé, bien nourri ..., car enfin ...

— Mon Dieu, mon Dieu, soupirait-elle.

— Vous vous trouvez genée? fit-il, en s'avançant d'un air inquiet; c'est la digestion, sans doute? Il faut rentrer chez vous, madame Bovary, boire un peu de thé; ça vous fortifiera, ou bien un verre d'eau fraîche avec de la cassonade.

— Pourquoi?

Et elle avait l'air de quelqu'un qui se réveille d'un songe.

— C'est que vous passiez la main sur votre front. J'ai cru qu'un étourdissement vous prenait. Puis, se ravisant:

— Mais vous me demandiez quelque chose? Qu'est-ce donc? Je ne sais plus.

— Moi? Rien ..., rien ..., répétait Emma.

Et son regard qu'elle promenait autour d'elle, s'abaissa lentement sur le vieillard à soutane. Ils se considéraient tous les deux, face à face, sans parler.

Der Curé geht in die Kirche.



Puis elle tourna sur ses talons, tout d'un bloc comme une statue sur un pivot, et prit le chemin de sa maison.

Elle monta les marches de son escalier en se tenant à la rampe, et, quand elle fut dans sa chambre, se laissa tomber dans un fauteuil.

Es ist dies eine der für das Seelenleben der Heldin wichtigsten Stellen. Hier tritt eine Peripetie ein. Sie sucht gegen ihre sündige Liebe Trost in der Kirche, und ihr volles Herz findet ihn nicht. Als Emma von dem Geistlichen fortgeht, hat sich der Umschwung vollzogen; sie ist eine andere; wir fühlen es. Und doch wird mit keinem Worte direkt von ihrem Seelenzustande gesprochen. Nur ihre Gebärden, ihr Äußeres wird gezeigt, und dies ist gleichsam der Spiegel, der ihr Inneres auffängt, in dem wir es dann erblicken können.

Noch eine andere Szene reicht in ihrer Kunst, Inneres durch Äußeres erraten zu lassen, an die zitierte heran: Es ist der Abschied Léons von Emma. Auch sie sei hier wiedergegeben. M. B. S. 130:

— C'est encore moi! dit Léon.

— J'en étais sûre!

Elle se mordit les lèvres, et un flot de sang lui courut sous la peau, qui se colora tout en rose, depuis la racine des cheveux jusqu'au bord de sa collerette. Elle restait debout, s'appuyant de l'épaule contre la boiserie.

— Monsieur n'est donc pas là, reprit-il.

— Il est absent.

Elle répéta:

— Il est absent.

Alors il y eut une silence. Ils se regardèrent; et leurs



pensées, confondues dans la même angoisse, s'étreignaient étroitement, comme deux poitrines palpitantes.

Madame Bovary, le dos tourné, avait la figure posée contre un carreau; Léon tenait sa casquette à la main et la battait doucement le long de sa cuisse.

— Il va pleuvoir, dit Emma.

— J'ai un manteau, répondit-il.

— Ah!

Elle se détourna, le menton baissé et le front en avant. La lumière y glissait comme un marbre, jusqu'à la courbe des sourcils, sans que l'on pût savoir ce qu'Emma regardait à l'horizon, ni ce qu'elle pensait au fond d'elle-même.

— Alors, adieu! soupira-t-il.

Elle releva sa tête d'un mouvement brusque:

— Oui, adieu ... partez!

Ils s'avancèrent l'un vers l'autre; il tendit la main, elle hésita.

A l'Anglaise donc, fit-elle, abandonnant la sienne, tout en s'efforçant de rire.

III. Der Stil der Anschauung.

Wie alle epische Kunst, so ist der Roman darauf angewiesen, Handlungen und Vorgänge erzählend darzustellen. Suchte er im 18. Jahrhundert, von wenigen Ausnahmen abgesehen, durch stoffliches Interesse zu wirken, so wurde der Roman zur eigentlichen modernen Kunstform erst durch Rousseau und die Romantiker, erst durch die Wendung zur Psychologie, die er bei ihnen nahm. Nun lehrten die in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts mächtig emporblühenden positiven Wissenschaften den Menschen als determiniertes Wesen erkennen. Man nahm wahr, daß seine seelische und geistige Entwicklung von einer Anzahl Faktoren der äußeren Welt mit bestimmt war. Der Schriftsteller durfte sich also nicht begnügen, ein einzelnes Seelengemälde aufzurollen, sondern er mußte den Menschen darstellen mitten im Leben, in einer bestimmten Umgebung, unter bestimmten Verhältnissen. So erwuchsen dem Schriftsteller neue Aufgaben. Er mußte Landschaft, Milieu und all die kleinen Alltäglichkeiten, deren Wichtigkeit für die Charakterentwicklung man nun erkannte, verweben zu einem großen Gesamtbilde. Dies zuerst in genialer Weise für den französischen Roman geleistet zu haben, ist neben Balzac das Verdienst Flauberts. Er bezieht zum ersten Male alles jenes hinein in den Kreis seiner künstlerischen Darstellungen. Es soll nun gezeigt werden, wie Flaubert die Dinge der äußeren wie der inneren Welt veranschaulicht.

Der Stil der Anschauung bei Flaubert.

1. Was ist Anschauung im ästhetischen Sinne?

Wir haben in dem vorhergehenden Kapitel zu zeigen versucht, was die Phantasie unseres Dichters am mächtigsten berührte und was er von der Welt der äußeren Erscheinungen festhielt, um es zu reproduzieren. Im folgenden soll versucht werden darzulegen, wie der Dichter verfährt, um die Reproduktionen seinen Lesern anschaulich zu machen. Daß es nicht genügt, um anschaulich zu wirken, möglichst viel Sinnendinge festzuhalten und wiederzugeben, dafür bietet unser Autor selbst ein Beispiel. Die minutiöse Schilderung der Mütze des jungen Charles Bovary bleibt durchaus unanschaulich, obgleich sie nur aus sinnlichen Elementen besteht: „C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve des éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton",[1]) und der folgende Satz, obgleich er Abstracta enthält, vermittelt uns Anschauung in weit höherem Grade. Flaubert fährt nämlich fort: „Une de ces pauvres choses enfin dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un inbécile".

Wir werden also zunächst zu fragen haben: Was ist Anschauung? Wie entsteht sie?

Das Wort „Anschauung" ist vom Gesichtssinn hergenommen; freilich ist seine Bedeutung viel umfassender. Man kann von Anschauung in der Malerei, in der Musik reden. Je nach der Art der Kunst wird auch die erstrebte Art der Anschauung verschieden sein. Nach Rudolf Lehmann[2]) ist

---

[1]) M. B. S. 2.

[2]) Poetik S. 74, 75.



Anschauung alles, „was die Phantasie in eine zugleich lebendige und bestimmt gerichtete Tätigkeit versetzt“.

Wie ist nun die Anschauung beschaffen, die der Dichter mit seinem Mittel — dem Worte — erreichen kann und erreichen soll?

Der erste, der das Problem der Dichtkunst als einer Kunst der Worte erfaßte, war Lessing. Er versuchte in seinem „Laokoon“ einige ihrer Gesetze aus diesem ihrem Charakter abzuleiten. In neuester Zeit, namentlich durch die Forschungen Wundts angeregt, hat man sich wieder mit dem Problem der Anschauung in der Dichtkunst beschäftigt, und Th. Meyer hat in seinem Buche „Das Stilgesetz der Poesie“ geradezu bahnbrechend gewirkt. Seine Untersuchungen sollen zugrunde gelegt werden, obwohl wir hier und da mit seinen Resultaten nicht ganz übereinstimmen. Meyer geht in seinem Buche von der Frage aus, wie sich Wort und Anschauung zueinander verhalten. Er untersucht zunächst die sprachschöpferische Tätigkeit des Menschen und findet als ihre Grundlage „abstrahierendes Zerlegen der Wirklichkeit, der inneren wie der äußeren, in ihre Bestandteile und subsumierendes, verallgemeinerndes Befassen des Einzelnen, Gleichartigen unter ein und dieselbe Vorstellung“.[1]) Mit jeder Bildung eines Wortes ist also notwendigerweise eine Abstraktion verbunden. Von den Gegenständen wird die Vorstellung herausgehoben, die dem Benennenden das „Auffallendste, Eindruckvollste und darum Wesentlichste“ war.[2]) Nach diesem Merkmal wird dann der Gegenstand benannt. Wie nun bei jedem einzelnen Worte eine bestimmte Beziehung zum Gegenstande herausgehoben

[1]) Meyer, Stilgesetz S. 13.

[2]) Ebenda S. 14.



wird, so auch bei der ganzen Rede. Hier tritt vor allen Dingen der Zweck des Schaffenden in den Vordergrund. Welches ist nun der Zweck des Dichters? Meyer antwortet hierauf: „Über alle ihre (der Poesie) einzelnen Zwecke ist der Zweck geordnet, Leben als solches zur Darstellung zu bringen . . .; wir sind gehalten, aus den einzelnen Vorstellungen und Zusammenhängen diejenigen Seiten zu entbinden, die notwendig sind, damit die an einer Stelle beabsichtigte Schilderung vollkräftig werde".[1])

Die künstlerische Anschauung beruht also darauf, daß der Dichter uns zwingt, das innere Leben nachzuerleben, „innere Kraft und Lebendigkeit nachempfindend zu genießen".[2])

2. Die beiden Arten der ästhetischen Anschauung.

a) Die gefühlsmäßige, ästhetische Anschauung.

Die Anschauung im allgemeinen Leben ist zusammengesetzt aus Empfindungen unserer Sinnesorgane. Sie löst aber oft genug starke Gefühlstöne aus, die sich mit den Empfindungen verbinden. Es ist nun die eigentümliche Kraft der Dichtersprache, daß sie es vermag, eben jene Gefühlstöne wiederzuerwecken, „welche die Anschauungen und Eindrücke der Außenwelt sowohl wie die Vorgänge der Innenwelt in uns hervorbringen".

Indem nun aber das Gefühl in uns erweckt wird, das

---

[1]) Stilgesetz S. 20, 21.

[2]) Lehmann, Poetik S. 79ff. — In diesem Sinne wird das Wort „Anschauung" im folgenden gebraucht. Th. Meyer verwirft diesen Ausdruck grundsätzlich in seinem Buche, doch ist es schwer, einen anderen passenden Ausdruck zu finden, und es ist die Gefahr auch nicht groß, mißverstanden zu werden, wenn man den Ausdruck scharf determiniert hat.



mit dem Anschauungsbild verbunden war, wird auch dieses wieder in uns erzeugt. Wir meinen dann die Dinge anzuschauen, von denen uns der Dichter berichtet. In uns entsteht eben jene Illusion der Wirklichkeit, die Flaubert als das höchste Ziel der Kunst hingestellt hat (vgl. den Abschnitt über Theorie des Stiles).

Es wird also Anschauung erreicht, wenn der Dichter versteht „die Gefühlstöne anzuschlagen, aus denen heraus die Illusion der Anschauung erwächst. Der Dichter weiß in der Bezeichnung der Gegenstände, in der Darstellung diejenigen Elemente herauszuheben, die in unserem Gefühlsleben den stärksten Widerhall finden; dadurch entsteht in uns die lebendige Vorstellung, und wir glauben anschauliche Bilder zu sehen, weil wir das Leben empfinden, das den Inhalt solcher Bilder erfüllt, und der Dichter uns vorempfunden hat“.[1]) „Für alle Beschreibung des Dichters gilt nur die eine Regel: er bilde jeden einzelnen Zug so lebensvoll als möglich und sorge dafür, daß die Gehaltssumme der einzelnen Züge sich zu einer lebendigen Gehaltseinheit zusammenschließt. Dann stellt sich die Illusion des einheitlichen Bildes ein, und diese Illusion möglichst kräftig zu erzeugen, ist seine Aufgabe.“.[2])

b) Die ästhetische Anschauung durch Charakteristik.

Neben dieser von Meyer dargestellten und behandelten Anschauung gibt es aber noch eine andere. Wir möchten sie Anschauung durch „Charakteristik“ nennen. Sie wird nicht durch den Gefühlston erzeugt, sondern sie entsteht durch den immanenten Gehalt, den viele Bezeichnungen von Sinnendingen

---

[1]) Lehmann, Poetik S. 80.

[2]) Meyer, Stilgesetz S. 41.



für uns haben. Die sinnlich darzustellenden Dinge so zu beschreiben, daß sie sich der Phantasie des Lesers mit einer gewissen Notwendigkeit aufdrängen, darin besteht nicht zum wenigsten die Kunst des Dichtens. Auf die Fülle der sinnlichen Elemente kommt es auch bei der Anschauung durch Charakteristik nicht an. Das beweist uns auch das Volkslied, welches das Äußere wie das Innere nur mit sparsamen Worten andeutet und doch für unsere Phantasie plastische und anschauliche Bilder schafft. Ja, die Anschauung selbst vermag in uns Gefühlston und Stimmungen hervorzurufen.

Mit dieser Tatsache möchte ich eine Stelle aus dem Journal des Goncourts in Verbindung bringen, die mit den sonstigen Aussprüchen Flauberts in direktem Widerspruch steht, aber aus dem eben Angeführten vielleicht erklärt werden kann. Die Goncourts berichten (I, 367): „Flaubert nous disait aujourd'hui: L'histoire, l'aventure d'un roman ça m'est bien égal. J'ai la pensée quand je fais un roman de rendre une coloration, une nuance. Par exemple dans mon roman Carthaginois je veux faire quelque chose de pourpre. Dans ‚Madame Bovary' je n'ai eu que l'idée de rendre un ton, cette couleur de moisissure de l'existence des cloportes; l'affubilation à mettre là dedans me faisait si peu que quelques jours avant de me mettre à écrire ce livre, j'avais conçu ‚Madame Bovary' tout autrement".

Diese Stelle kann vielleicht so interpretiert werden: Flaubert kam es nicht nur darauf an, die epische Illusion bei seinem Leser zu erwecken, sondern er wollte, daß aus ihr eine bestimmte Stimmung entstände. Diese Stimmung solle im ganzen Kunstwerke die gleiche sein und solle eine ähnliche sein wie die, die wir beim Anschauen einer wirklichen und bestimmten Farbennuance empfinden. Diese seine Absicht hat

dann Flaubert — wie er es im Gespräche liebte — einseitig zugespitzt und paradox hingeworfen.

I. Anschauung durch Charakteristik.

Es ist als durch Charakteristik anschaulich bezeichnet worden, was von dem Dichter so dargestellt wird, daß es sich durch seinen immanenten Gehalt der Phantasie des Lesers mit einer gewissen Notwendigkeit aufdrängt. In der Auswahl der charakteristischen Züge war Flaubert ein Meister. Bei der großen Fülle der Beispiele war es hier mehr als irgendwo anders nötig, ihre Zahl zu beschränken und nur die allerwichtigsten aufzuführen.

a) Die Landschaft.

Auf die Landschaft sind wir schon kurz eingegangen und haben gezeigt, wie sie bei Flaubert nicht mehr subjektiv romantisch, sondern objektiv charakteristisch ist. Jeder Zug ist so ausgewählt, daß er mit künstlerischer Notwendigkeit dasteht. Nichts scheint überflüssig, nichts entbehrlich.[1]) Wie trefflich weiß Flaubert die verschiedenen Jahreszeiten und ihre Stimmungen in der Me. B. festzuhalten! M. B. S. 22: Der Sommer:

... Par les fentes du bois, le soleil allongeait sur les pavés de grandes raies minces, qui se brisaient à l'angle des meubles et tremblaient au plafond. Des mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient

---

[1]) vgl. zur Landschaft namentlich Faguet, Flaubert S. 163 ff.: Les paysages de Flaubert . . . sont d'une réalité. . . . Depuis Chateaubriand on n'avait pas su peindre les choses de la nature avec cette prodigieuse netteté, cette extraordinaire adaption de l'expression à l'objet.



en se noyant au fond, dans le cidre resté. Le jour qui descendait par la cheminée, veloutant la suie de la plaque, bleuissait un peu les cendres froides.

M. B. S. 174: Der Herbst:

On était aux premiers jours d'octobre. Il y avait du brouillard sur la campagne. Des vapeurs s'allongeaient à l'horizon, entre le contour des collines; et d'autres, se déchirant, montaient, se perdaient. Quelquefois, dans un écartement des nuées, sous un rayon de soleil, on apercevait au loin les toits d'Yonville, avec les jardins au bord de l'eau, les cours, les murs, et le clocher de l'église. Emma fermait à demi les paupières pour reconnaître sa maison, et jamais ce pauvre village où elle vivait ne lui avait semblé si petit. De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac pâle, s'évaporant à l'air. Les massifs d'arbres, de place en place, saillissaient comme des rochers noirs; et les hautes lignes des peupliers, qui dépassaient la brume, figuraient des grèves que le vent remuait.

Vgl. auch M. B. S. 279.

M. B. S. 186: Der Winter.

Diskret ist die Landschaft in der M. B. behandelt. Nirgends drängt sie sich als Prunk- und Prachtstück hervor, sondern bildet einen notwendigen und integrierenden Bestandteil des Ganzen. Auch die Beschreibung von Rouen (M. B. S. 290), eine der längsten im ganzen Buche, ist doch knapp und sparsam.

Nicht ganz das gleiche gilt von der Sb. Zwar auch hier das wunderbare Erfassen der charakteristischen Einzelzüge aber es fehlt jene künstlerische Diskretion, die gerade die Landschaft in der M. B. zu so auserlesenen Kunstwerken macht. Ein Beispiel möge dies zeigen.



Sb. S. 47:

La lune se levait à ras des flots, et, sur la ville encore couverte de ténèbres, des points lumineux, des blancheurs brillaient: le timon d'un char dans une cour, quelque haillon de toile suspendu, l'angle d'un mur, un collier d'or à la poitrine d'un dieu. Les boules de verre sur les toits des temples rayonnaient, çà et là, comme de gros diamants. Mais de vagues ruines, des tas de terre noire, des jardins faisaient des masses plus sombres dans l'obscurité, et au bas de Malqua, des filets de pêcheurs s'étendaient d'une maison à l'autre, comme de gigantesques chauves-souris déployant leurs ailes. On entendait plus le grincement des roues hydrauliques qui apportaient l'eau au dernier étage des palais; et au milieu des terrasses les chameaux reposaient tranquillement, couchés sur le ventre, à la manière des autruches. Les portiers dormaient dans les rues contre le seuil des maisons; l'ombre des colosses s'allongeait sur les places désertes; au loin quelquefois la fumée d'un sacrifice brûlant encore s'échappait par les tuiles de bronze, et la brise lourde apportait avec des parfums d'aromates les senteurs de la marine et l'exhalaison des murailles chauffées par le soleil. Autour de Carthage les ondes immobiles resplendissaient, car la lune étalait sa lueur tout à la fois sur le golfe environné de montagnes et sur le lac de Tunis, où des phénicoptères parmi les bancs de sable formaient de longues lignes roses, tandis qu'au delà, sous les catacombes, la grande lagune salée miroitait comme un morceau d'argent. La voûte du ciel bleu s'enfonçait à l'horizon, d'un côté dans le poudroiement les plaines, de l'autre dans les brumes de la mer, et sur le sommet de l'Acropole les cyprès pyramidaux bordant le temple d'Eschmoûn se balan-

çaient, et faisaient un murmure, comme les flots réguliers qui battaient lentement le long du môle, au bas des remparts.

Die Landschaften der Ed. sent. stehen den Bildern in der M. B. kaum nach. So die Beschreibung von Paris S. 255. Namentlich aber die Idylle von Fontainebleau, die so reizvoll den meist in Paris spielenden Roman unterbricht, enthält herrliche Naturbeschreibungen. So Ed. sent. S. 395/96 und namentlich S. 399.

Le ciel d'un bleu tendre, arrondi comme un dôme, s'appuyait à l'horizon sur la dentelure des bois. En face, au bout de la prairie, il y avait un clocher dans un village; et, plus loin, à gauche, le toit d'une maison faisait une tache rouge sur la rivière, qui semblait immobile dans toute la longueur de sa sinuosité. Des joncs se penchaient pourtant, et l'eau secouait légèrement des perches plantées au bord pour tenir des filets: une nasse d'osier, deux ou trois vieilles chaloupes étaient là.

In den kleineren Erzählungen ist Flaubert weit weniger glücklich in der Beschreibung der Landschaften. So ist etwa die Schilderung Hé. S. 168 nicht so anschaulich wie ähnliche Schilderungen in der Sb.

b) Das Porträt.

Mit Recht hebt Faguet hervor, daß Flaubert ein nicht geringerer Maler der Porträts wie der Landschaft ist. In der Tat weiß Flaubert die Personen nicht weniger in ihrer Charakteristik zu zeichnen wie die Landschaft. Dies gilt freilich von der Ed. sent. und der M. B. wieder in höherem Grade als von der Sb. und den kleineren Erzählungen. Besonders hervorzuheben sind u. a. M. B. S. 1 das Porträt des Charles Bovary.



... le nouveau était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fut pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous.

M. B. S. 14, 15, 16 das Porträt von Emma Bovary.

M. B. S. 82 wird der Steuereinnehmer Binet ausführlich beschrieben.

M. B. S. 87 wird uns Léon nur mit ein paar Strichen gezeichnet.

Faguet macht darauf aufmerksam, daß Flaubert oft die Hauptpersonen seiner Romane nur ganz kurz schildere; so wird auch in der Ed. sent. S. 3 der Hauptheld nur ganz kurz eingeführt: Un jeune homme de dix-huit ans à longs cheveux et qui tenait un album sur son bras, restait auprès du gouvernail immobile.

Weit ausführlicher ist das Bild von Arnoux Ed. sent. S. 5 und Mme. Arnoux Ed. sent. S. 7. Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent, derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux.

Faguet meint dann, diese Personen wären so kurz abgetan, denn: „En effet qu'importerait décrire la figure de



Frédéric, de Léon. On est sûr qu'elles sont quelconques; elles ne peuvent pas avoir de physionomie".

Ob dies freilich wirklich der Grund ist, kann man wohl schwer entscheiden. Hat der Steuerunternehmer Binet mehr Charakteristik in seinem Äußern als Léon oder Frédéric? Vielleicht will der Dichter der Phantasie des Lesers einmal freieren Spielraum lassen. Aber es sind wohl nicht immer Gründe rein künstlerischer Art, die Flaubert gerade beim Portrait veranlaßt haben, hier ausführlicher, dort weniger ausführlich zu sein. Ausgehen muß man von Fällen, wo die Eigenart Flauberts sich am typischsten offenbart. In der Sb. spielt der Suffet Hannon gewiß eine große Rolle, aber er ist doch nicht die Hauptperson. Trotzdem unterläßt der Dichter niemals, wo immer sich ihm eine Gelegenheit bietet, Hannon in seiner grotesken Häßlichkeit zu beschreiben. Ausführliche Portraits von dem Karthager finden sich Sb. S. 37/38, Sb. S. 113, Sb. S. 130, Sb. S. 246, Sb. S. 327.

Und wie kurz sind, hiermit verglichen, die Beschreibungen der Salammbô Sb. S. 12, Sb. S. 89, Sb. S. 140. Das ist doch auffällig. Und so scheint es uns, daß Flauberts Phantasie mit Vorliebe gerade bei den Personen verweilt, die irgend etwas Absonderliches oder Abstoßendes in ihrem Äußern haben. Daher die aus irgend welchen künstlerischen Gründen sicherlich nicht zu rechtfertigenden zahlreichen Beschreibungen des Hannon. Dieser zieht unsern Dichter mehr an als Salammbô in ihrer ruhigen Schönheit. Ebenso ist die Beschreibung des Blinden in der M. B. S. 295 auf dieses Gefallen am Schrecklichen zurückzuführen.

2. Anschauung durch Erhöhung des Gefühlstons.

a) Die Metapher.

In den meisten Lehrbüchern der Rhetorik und Stilistik ist die Metapher als abgekürzter Vergleich bezeichnet worden. Demgegenüber betont Wundt [1]) mit aller Entschiedenheit, daß die Metapher auf einer ganz anderen psychologischen Grundlage beruhe: nach ihm sind es zwei Erfordernisse, die erfüllt sein müssen, damit der Begriff der Metapher überhaupt noch seine Bedeutung bewahre: „Erstens muß eine wirkliche Übertragung von Vorstellung auf ein anderes Begriffsgebiet vorliegen, und zweitens muß mindestens im Moment der Entstehung das Bewußtsein des Aktes der Übertragung vorhanden sein, diese muß als eine willkürliche zum Zwecke der stärkeren Gefühlsbetonung eines Begriffs geschaffen sein". Und weiter grenzt dann Wundt die Metapher gegen den Vergleich ab: „Hiervon unterscheidet sich die Metapher dadurch, daß sie niemals eine selbständige Vorstellung ist, die mit anderen selbständigen verglichen oder auch mit einer anderen direkt ausgesprochenen oder stillschweigend hinzugedachten gleichgesetzt wird, sondern daß sie zu einer gegebenen, in der Rede durch einen Satz auszudrückenden Gesamtvorstellung als von dem Ganzen abhängiger Bestandteil gehört, so daß sich syntaktisch der metaphorische Bestandteil den übrigen Teilen vollkommen gleichartig einfügt. Aber sein Vorstellungs- wie Gefühlswert ist ein abweichender".[2])

[1]) Völkerpsychologie Bd. 2 Abs. 2 S. 555.

[2]) Hiergegen und gegen Elster polemisiert Marty, Untersuch. z. allgem. Gramm. u. Sprachphil. Bd. 1 S. 655: „Vor allem ist es nicht zutreffend, wenn darnach die Metapher bloß wie eine Sache des Gedankenverlaufes als solchen erscheint, während sie in Wahrheit zu den Vor-



Bei der ästhetischen Beurteilung der Metapher hebt Wundt namentlich hervor, daß sie nicht nur zur Veranschaulichung diene, sondern daß ihr poetischer Wert in einer Ge-

---

gängen beim Bezeichnen gehört. Mit den eben auftauchenden Vorstellungen solche aus dem Schatze früherer Erfahrungen in Parallele zu bringen, ist etwas, was man auch dem zuschreiben kann und muß, der eine Induktion ... macht. Bei der Metapher handelt es sich um ein Invergleichbringen von Vorstellung in Zusammenhang mit der sprachlichen Bezeichnung, und zwar in der Weise, daß nicht etwa die in Parallele gebrachten Vorstellungen einem gemeinsamen höheren Begriff subsumiert und um deswillen die neuauftretende mit demselben Namen behaftet wurde wie die zuvor erlebte, sondern so, daß bei der neuen Verwendung seine Bedeutung eine andere ist, als die frühere war und beide nur durch eine Ähnlichkeit oder Analogie zusammenhängen." Eine eigenartige Erklärung von der Metapher und ihrer Entstehung gibt Bally in seinem Buche Traité de Stilistique française S. 187ff.: „La plus grande imperfection dont souffre notre esprit est l'incapacité d'abstraire absolument, c'est à dire dégager un concept, de concevoir une idée en dehors de tout contact avec la réalité concrète. Nous assimilons les notions abstraites aux objets de nos perceptions sensibles, parce que c'est le seul moyen d'en prendre connaissance et de les rendre intelligibles aux autres. Telle est l'origine de la metaphore, qui n'est autre chose qu'une comparaison ou l'esprit dupe de l'association de deux représentations, confond en un seul terme la notion caracterisée et l'objet sensible pris pour un point de comparaison." Und S. 189 versichert er noch einmal: „La plupart des images sont donc des produits de l'erreur ou de la nécessité." Auch Lanson, „L'art de la prose" versucht nicht, die Metapher gegen den Vergleich abzugrenzen; er sagt S. 254: „La metaphore ... ou la comparaison qui est une metaphore developpée ..." R. M. Meyer folgt in seiner „Stilistik" ganz und gar der Elsterschen Erklärung; nach ihm dient die Metapher dem persönlichen Anschauungsbedürfnis, das aus der weniger anschaulichen oder weniger bekannten Sphäre in die bekannte überträgt (S. 111).



fühlserhöhung liege. Marty wirft ihm mit einigem Rechte vor, daß er den Begriff der Anschauung zu eng fasse; man dürfe Anschauung nicht mit sinnlicher Anschauung identifizieren, auch auf geistigem Gebiete gebe es eine Anschauung.[1]) Nach unserer Definition der Anschauung wird die Metapher allerdings für diese einen großen Wert haben. Denn sie ist einerseits geeignet, den Gefühlston zu verstärken und so zu einer Verstärkung der Illusion zu führen, andererseits ist sie geeignet, die Beziehung zwischen Geistlichem und Sinnlichem, Physischem und Psychischem herzustellen. In der Einteilung der Metapher folgen wir der bisher üblichen Weise[2]) und scheiden vier verschiedene Arten von Übertragungen. Es wird vertauscht:

1. Sinnliches mit Sinnlichem,
2. Sinnliches mit Geistigem,
3. Geistiges mit Sinnlichem,
4. Geistiges mit Geistigem.

1. Allgemeines über die Metapher bei Flaubert.

a) Die Form. Die Formen der Metapher sind bei Flaubert sehr mannigfaltig. Der metaphorische Ausdruck kann ebensogut ein Subjekt wie ein Prädikat oder Objekt sein; es finden sich Metaphern von einem Wort, und solche, die beinahe einen Abschnitt lang sind.

b) Die Häufigkeit der Metapher. Sie wird durch folgende Tabelle veranschaulicht; je 20 Seiten der einzelnen Hauptwerke sind daraufhin durchgeprüft. Es ergaben sich hierbei folgende Resultate:

---

[1]) Marty S. 652.

[2]) U. a. Weise, Ästhetik der deutschen Sprache S. 104.



1. Anzahl der Metaphern überhaupt:
   M. B. 26.
   Sb. 18.
   Ed. sent. 12.

   Es verhält sich also auf den durchgeprüften Seiten die Anzahl der Metaphern überhaupt etwa wie 4:3:2.
2. Es wurde vertauscht Sinnliches mit Sinnlichem:
   M. B. 1.
   Sb. 7.
   Ed. sent. 0.
3. Es wurde vertauscht Geistiges mit Sinnlichem:
   M. B. 23.
   Sb. 11.
   Ed. sent. 12.
4. Es wurde vertauscht Sinnliches mit Geistigem:
   M. B. 0.
   Sb. 0.
   Ed. sent. 0.
5. Es wurde vertauscht Geistiges mit Geistigem:
   M. B. 2.
   Sb. 0.
   Ed. sent. 0.

2. Die Metapher bei Flaubert im besonderen.

a) Sinnliches wird mit Sinnlichem vertauscht.

Die einfachste Art der Metapher ist die, bei der Sinnliches mit Sinnlichem vertauscht wird; die Erhöhung des Gefühlstons ist nur gering, und wie aus der oben angeführten Statistik zu ersehen ist, werden diese Art Metaphern von Flaubert nicht häufig verwendet. Doch ist auch hierbei



schon zu bemerken, daß unser Schriftsteller durchaus originell ist, daß er das Banale und Abgebrauchte zu vermeiden weiß. Einige besonders gelungene seien hier angeführt:

Sb. S. 13/14 ruft die Titelheldin aus, als sie die Zerstörung sieht, welche die Soldaten im Besitztum ihres Vaters anrichten: „Ah pauvre Carthage! ... Tous les pays travaillait autour de toi, et les plaines de la mer, labourées par tes rames balançaient tes moissons“. Oder Flaubert häuft die Metaphern und läßt sie sich gegenseitig verstärken. Sb. S. 209: „La blanche lumière semblait l'envelopper d'un brouillard d'argent, des étoiles palpitaient dans la profondeur de l'eau; elle serrait contre elle ses noirs anneaux tigrés de plaques“.

Eine Metapher aus der Hé. sei noch angeführt, weil sie besonders lebenleihend und veranschaulichend wirkt; von der tanzenden Salome wird gesagt S. 238: „Ses bras arrondis appelaient quelqu'un qui s'enfuyait toujours“.

b) Geistiges wird mit Sinnlichem vertauscht.

Ästhetischer, wirksamer und wichtiger für den Stil unseres Autors sind die Metaphern, bei denen Geistiges mit Sinnlichem vertauscht wird.[1]) Denn das Sinnliche ist für unsere Phantasie kräftiger und lebendiger als das bloß Geistige. „Der Inhalt der Gedanken, in denen uns der Dichter das Seelenleben seiner Gestalten erschließt, wird uns in einer sinnlich gefärbten Sprache näher gerückt und unwiderstehlicher aufgedrängt, als es in einer weniger kräftigen Ausdrucksweise der Fall wäre.“ [2]) Die Sinnlichkeit der

---

[1]) Elster bemißt den ästhetischen Wert der Metapher überhaupt nach der Weite des Weges zwischen der eigentlichen und der metaphorischen Vorstellung.

[2]) Meyer, Stilgesetz S. 70.



Sprache wird der Dichter dann erreichen, wenn er uns das Seelische durch Beziehungen auf das Sinnliche erhellt, und darum ist ihm die Metapher, die etwas Seelisches durch Sinnliches ersetzt, hierfür ein willkommenes Mittel. So wird er also diese Art von Metaphern besonders bei Seelenschilderungen verwenden, bei Schilderungen namentlich der Liebesgefühle seiner Gestalten. Es liegt ja die Gefahr besonders nahe, sich einmal mit abgegriffener Münze zu bescheiden, aber gerade hier zeigt sich Flaubert als der große Künstler. Wie die Liebe etwas Geistig-Sinnliches ist, das große Mysterium, bei dem das körperliche und geistige Leben ineinander fließen und sich zu einer untrennbaren Einheit verbinden, so wird Flaubert nicht müde, diese Wechselbeziehungen zwischen Körperlichem und Geistigem, Physischem und Psychischem in Bildern aufleuchten zu lassen, in Metaphern, bei denen Sinnliches für Geistiges eintritt. So gewinnt diese Art Metaphern beinahe symbolische Bedeutung. Und da es sich bei Flaubert meist um die großen Enttäuschungen der Liebe handelt, da er, der überlegene Skeptiker, an die hohe ideale Liebe nicht glaubt und sie nicht geschildert hat, so findet er packendere Bilder für die sterbende, erkaltende Leidenschaft als für die aufflammende oder für die zarten Keime einer werdenden Neigung; obwohl es ihm keineswegs an gelungenen Metaphern für Liebe und Leidenschaft fehlt.

Charles Bovary ist jung verheiratet; die Liebe ist sein einziges Erlebnis. M. B. S. 36: L'univers pour lui n'excédait pas le tour soyeux de son jupon.

Madame Bovary hat die romantische Liebe, von der sie geträumt, in der Ehe nicht gefunden; vergeblich sucht sie ihren Gatten zu einer solchen zu entflammen. M. B. S. 53:



Quand elle eut ainsi battu le briquet sur son coeur sans en faire jaillir une étincelle ... elle se persuadait sans peine que l'amour de Charles n'avait plus rien d'exorbitant.

Die Liebe, die Madame Bovary in der Ehe nicht gefunden hat, läßt in ihr eine ehebrecherische Liebe zu Léon entstehen, die von diesem leidenschaftlich erwidert wird; und auch hier bedient sich Flaubert wieder der Metapher, um uns Léons Liebe zu zeichnen. M. B. S. 117: Elle se dégageait, pour lui, des qualités charnelles dont il n'avait rien à obtenir, et elle alla, dans son coeur, montant toujours et s'en détachant, à la manière magnifique d'une apothéose qui s'envole. C'était un de ces sentiments purs qui n'embarrassent pas l'exercice de la vie, que l'on cultive parce qu'ils sont rares, et dont la perte affligerait plus que la possession n'est rejouissante.

Emmas Gedanken eilen immer zu dem Hause des Geliebten. M. B. S. 118: et ses pensées continuellement s'abattaient sur cette maison. Sie wird von Liebesqual gepeinigt: mais aussitot il s'ouvrait dans son âme un gouffre vague, plein d'obscurité. M. B. S. 119.

Léon muß scheiden. Voll Verzweiflung bleibt Madame Bovary zurück. M. B. S. 135: et le chagrin s'engouffrait dans son âme avec les hurlements doux . . .

Ihre ganze ungestillte Sehnsucht konzentriert sich in dem einen Verlangen nach Léon. M. B. S. 136: „dès lors, ce souvenir de Léon fut comme le centre de son ennui; il y pétillait plus fort que dans une steppe de Russie, un feu de voyageurs abandonné sur la neige. Elle se précipitait vers lui, elle se blotissait contre, elle remuait délicatement ce foyer près de s'éteindre, elle allait cherchant tout autour d'elle ce qui pouvait l'aviver davantage; et les réminiscences les plus lointaines comme les plus immédiates occasions, ce



qu'elle éprouvait avec ce qu'elle imaginait, ses envies de volupté qui se dispensaient, ses projets de bonheur qui craquaient au vent comme des branchages morts, sa vertu stérile, ses espérances tombés sa litière domestique, elle ramassait tout, prenait tout, et faisait servir à réchauffer sa tristesse.

Auch der folgende Absatz besteht fast nur aus Metaphern, doch würde es wohl zu weit führen, ihn hier wiederzugeben.

Und nun lernt Emma den dreisten Frauenverführer Rodolphe kennen. Die Reize seiner Person verwirren sie. M. B. S. 162: La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois, et comme des grains de sable sous un coup de vent, ils tourbillonnaient dans la bouffée subtile du parfum qui se repandait sur son âme.

Sie gibt sich Rodolphe; und zum ersten Male hat sie das große Erlebnis der Leidenschaft. M. B. S. 179: Elle rentrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs.

Dann werden die Liebeszusammenkünfte geschildert, die im Garten Emmas in den kalten, klaren Winternächten stattfinden. M. B. S. 186: Il y avait des paroles dites tout bas qui tombaient sur leur âme avec une sonorité cristalline et qui s'y répercutaient en vibrations multipliées.

Aber Rodolphes Liebe erkaltet allmählich. M. B. S. 211: . . . le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage.



Nachdem Rodolphe sie verlassen, beginnt Emma eine neue Liebe mit dem nach Rouen zurückgekehrten Léon; aber auch diese Liebe wird nach einiger Zeit zu nichte. M. B. S. 312: Cependant, il y avait sur ce (Emmas) front couvert de gouttes froides, sur ces lèvres balbutiantes, dans ces prunelles égarées, dans l'étreinte de ces bras, quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre, qui semblait à Léon se glisser entre eux, subtilement, comme pour les séparer.

So sehen wir, daß Flaubert es an keiner wichtigen Stelle der M. B. unterläßt, die Liebesgefühle seiner Personen in Metaphern darzustellen.

In der Sb. sind die Metaphern seltener, und es ist überhaupt weniger Gewicht auf eine eindrückliche Psychologie gelegt. Doch auch hier fehlt es nicht an eindrucksvollen Metaphern.

So sagt Mâtho von Salammbô, deren Anblick ihn mit einem seltenen Gemisch von religiöser Verehrung und heftiger Leidenschaft erfüllt hat. Sb. S. 35: . . . et quelque chose s'échappait de tout son être qui était plus suave que le vin et plus terrible que la mort.

Die große Liebesszene in der Sb., die Beschreibung der Liebesnacht, da Mâtho von Salammbô Besitz ergreifen darf, erhält ihren poetischen Zauber von den zahlreichen glücklich gewählten Metaphern.

Sb. S. 220: Les deux agrafes de sa tunique, soulevant un peu ses seins, les rapprochaient l'un de l'autre, et il se perdait par la pensée dans leur étroit intervalle . . .

Un soulèvement de tout son être le précipitait vers elle Il aurait voulu l'envelopper, l'absorber, la boire.

Salammbô, die zu Mâtho nur in der Absicht gekommen



war, ihm den Schleier der Göttin zu entreißen, fühlt, daß des Soldaten Wille der stärkere ist, daß sie ihm erliegt.

Sb. S. 223: Elle sentait bien qu'une fatalité l'entourait, qu'elle touchait à un moment suprême.

Sb. S. 224: . . . et les baisers du soldat plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil.

Auch in der Ed. sent. gibt es Metaphern, welche Liebesgefühle veranschaulichen.

Ed. sent. S. 59: Frédéric, en écoutant ces choses, regardait Madame Arnoux. Elles tombaient dans son esprit comme des métaux dans une fournaise, s'ajoutaient à sa passion et faisaient de l'amour.

Ed. sent. S. 60: . . . il enfoncait son âme dans la blancheur de cette chair féminine.

Vgl. auch Ed. sent. S. 51 u. 94.

Überhaupt bevorzugt Flaubert diese Art von Metaphern, wenn er Gefühle schildert, die nicht ganz über die Schwelle des Bewußtseins treten. So bei Schilderung von religiös-mystischen Gefühlen.

M. B. S. 38: Comme elle écouta, les premières fois, la lamentation sonore des mélancolies romantiques se répétant à tous les échos de la terre et de l'éternité.

Les comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel . . . lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues.

M. B. S. 236: Son âme, courbatue d'orgueil, se reposait enfin dans l'humilité chrétienne; et, savourant le plaisir d'être faible, Emma contemplait en elle-même la destruction



de sa volonté qui devait faire aux envahissements de la grâce une large entrée.

Wie sich Liebes- und religiöse Gefühle im Gemüte der Madame Bovary seltsam vermischen, auch das veranschaulicht uns Flaubert durch eine Metapher. M. B. S. 237/38: Quant au souvenir de Rodolphe, elle l'avait descendu tout au fond de son cœur; et il restait là ... Une exhalaison s'échappait de ce grand amour embaumé et qui, passant à travers tout, parfumait de tendresse l'atmoshère d'immaculation où elle voulait vivre.

Auch in der Sb. zeigt uns Flaubert das Verschmelzen von religiösen und Liebesgefühlen in Metaphern; so wird von Mâtho, der sich im Tempel der Tanith befindet, folgendes gesagt. Sb. S. 81: A travers les éblouissements mystiques, il songeait à Salammbô. Elle se confondait avec la Déesse elle-même, et son amour s'en dégageait plus fort . . .

Und der Dichter läßt Salammbô sich selbst über ihre religiösen Gefühle in Metaphern äußern. Sb. S. 51: Quelquefois, Taanach, il s'exhale du fond de mon être comme de chaudes bouffées, plus lourdes que les vapeurs d'un volcan. Des voix m'appellent, un globe de feu roule et monte dans ma poitrine, il m'étouffe, je vais mourir; et puis, quelque chose de suave, coulant de mon front jusqu' à mes pieds, passe dans ma chair . . . c'est une caresse qui m'enveloppe, et je me sens écrasée comme si un dieu s'étendait sur moi . . . Oh! je voudrais me perdre dans la brume des nuits, dans le flot des fontaines, dans la sève des arbres, sortir de mon corps, n'être qu'un souffle, qu'un rayon, et glisser, monter jusqu' à toi, ô Mère!

Flaubert verwendet auch gern Metaphern, wenn er uns

die Träumereien der Madame Bovary schildert. So M. B. S. 63, 68 u. 71.

Auch zur Schilderung von andern Seelenzuständen werden von ihm Metaphern verwendet. So Stolz M. B. S. 171/72; Erniedrigung M. B. S. 203; Zorn Sb. S. 157.

3. Geistiges wird mit Geistigem vertauscht.

Weit geringer ist die Bedeutung der Metaphern, bei denen etwas Geistiges mit Geistigem vertauscht wird. Auch hier überwiegen die Metaphern, welche Liebesgefühle schildern.

M. B. S. 19: . . . mais la hardiesse de son désir protesta contre la servilité de sa conduite.

M. B. S. 188: Cet amour sans libertinage . . . caressait à la fois son orgueil et sa sensualité.

M. B. S. 249: Mais ce bonheur là était un mensonge imaginé par le désespoir de tout désir.

Vgl. ferner M. B. S. 260 u. 305.

Sb. S. 105: . . . et il rêvait dans les plaisirs de sa beauté, comme les délices d'une vengeance qui le transportait d'orgueil.

b) Der Vergleich.

Ebenso wie die Metapher dient der Vergleich dazu, eine bestimmte Stimmung zu erwecken, zu verdeutlichen, eine größere Anschauung zu geben.[1]) Aber freilich, „wenn das Gleichnis

[1]) So schon bei Gerber, Sprache als Kunst. Nun wird durch das Gleichnis zunächst weder ein ausschließlich rethorisches, noch ein bloß ästhetisches Interesse befriedigt, dagegen wird allgemein jedem Gleichnis als Wirkung zuzusprechen sein, daß sein daneben gestelltes oder in der Darstellung mehr oder weniger verflochtenes Bild je nach seiner Eigentümlichkeit die Rede unter den Einfluß einer gewissen Stimmung stellt.



zunächst nur verdeutlichen, anschaulich machen soll, so erhebt es sich doch fast überall zur selbständigen Bedeutung. Die unendliche Fülle der Übereinstimmung in dieser bunten Welt wird empfunden".[1]) So ist also auch der Vergleich ein treffendes Mittel, Beziehungen zwischen der geistigen und der sinnlichen Welt herzustellen, den Gefühlston zu erhöhen, zu veranschaulichen.

I. Der Vergleich bei Flaubert im allgemeinen.

1. Eine bestimmte Stimmung hervorrufen und veranschaulichen soll der Vergleich; sodann muß gefordert werden, daß er nicht als ein äußerer Schmuck der Rede erscheine, als ein schlechter Putz, der dem Gefüge der Sätze aufgetragen ist, sondern daß er ein organisches Glied der Rede sei. Und in der Tat ist dies unserm Autor in der M. B. trefflich gelungen.[2])

Ein Beispiel möge dies zeigen: M. B. S. 219: ... La lune, toute ronde et couleur de pourpre, se levait à ras de terre, au fond de la prairie. Elle montait vite entre les branches des peupliers, qui la cachaient de place en place, c o m m e u n r i d e a u n o i r, t r o u é. Puis elle parut, éclatante de blancheur ... et cette lueur d'argent semblait s'y tordre jusqu'au fond, à l a m a n i è r e d'u n s e r p e n t s a n s t ê t e c o u v e r t d'é c a i l l e s l u m i n e u s e s. C e l a r e s s e m b l a i t a u s s i à q u e l q u e m o n s t r u e u x c a n d é l a b r e, d'où

[1]) Meyer, Stilistik S. 140.

[2]) Brunetière, Le Rom. nat.: La comparaison n'est plus ici (M. B.) comme ailleurs un ornement de discours ... mais l'expression intime d'une correspondance intime entre les sentiments et les sensations des personnages qui sont en scène.

ruisselaient, tout du long, des gouttes de diamant en fusion.

Auch in der Sb. fehlt es nicht an schönen und stimmungsweckenden Vergleichen, obwohl hier Flaubert nicht immer so glücklich ist wie in der M.B.[1]) Er lehnt sich manchmal zu eng an Homer an und bedenkt nicht, daß wir empfindlicher geworden sind als dessen naives Publikum. So, wenn Sb. S. 278 von Mâtho erzählt wird: Comme un émondeur qui coupe des branches de saule, et qui tâche d'en abattre le plus possible afin de gagner plus d'argent, il marchait en fauchant autour de lui les Carthaginois.

2. Die Form des Vergleichs.

Die häufigste Form des Vergleichs ist natürlich die, bei der das zweite Glied durch comme angeführt wird.

So M. B. S. 36: . . . comme ceux qui mâchent encore après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent, und oft.

Daneben verwendet Flaubert jedoch andere Ausdrucksarten.

Die eigentliche Vorstellung wird mit der vergleichenden verbunden

I. durch ein Adverbium bezw. einen adverbialen Ausdruck:

Sb. S. 13: Le mystère de Tanit roulait au fond de vos yeux plus limpides que les globules des fleuves.

---

[1]) Die Goncourts tadeln im „Journal" Bd. 1 S. 374 die Vergleiche in der Sb., namentlich wegen ihrer eintönigen Form: . . . „et des comparaisons n'ont fondues dans la phrase et toujours attachées par un comme, et qui me font l'effet de ces camelias faussement fleuris, et dont chaque bouton est accroché aux oranges par un épingle". Dieser Vorwurf ist wohl doch etwas zu hart und was die Gleichförmigkeit der Form anbetrifft sogar unberechtigt, wie der folgende Abschnitt zeigen wird.



Sb. S. 35: . . . et quelque chose s'échappait de tout son être qui était plus suave que le vin et plus terrible que la mort. . . .

Vgl. ferner Sb. S. 55, 224, 286, 279.

Sb. S. 133: . . . et la face aussi pâle que les perles de sa tiare.

M. B. S. 5: . . . elle était devenue à la façon du vin éventé qui se tourne en vinaigre . . .

M. B. S. 9: . . . il accomplissait sa petite tâche quotidienne à la manière du cheval de manège, qui tourne en place les yeux bandés.

II. durch ein Adjectiv:

Sb. S. 18: . . . les hautes maisons se tassaient telles qu'un troupeau de chèvres noires.

Sb. S. 125: . . . et le sang de l'enfant et le sang de l'oiseau s'éparpillaient en large goutes, telles que des roses emportées.

Sb. S. 272: . . . il courait sur les boucliers pareils à des vagues de bronze.

Sb. S. 164: . . . une volonté superbe fuegurait dans ses yeux pareille à la flamme du sacrifice.

III. durch ein Verbum:

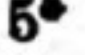
M. B. S. 49: . . . et les troncs pareils à des arbres en lingne droite semblaient une colonnade brune.

Sb. S. 106: . . . des tas de sable semblaient des grandes vagues blondes arrêtées.

Sb. S. 128: . . . et le dallage de nacre semblait un fleuve lumineus.

vgl. ferner Sb. S. 235, 269, 290.

M. B. S. 376: . . . et la campagne ainsi ressemble à un grand manteau déplié.


5*



M. B. S. 219: Cela ressemblait aussi à quelque monstrueux candélabre.

Sb. S. 31: . . . d'autres (montagnes) ressemblaient à des poitrines de femme.

Sb. S. 173: . . . la phalange . . . on aurait dit un océan, où bondissaient des aigrettes rouges avec des écailles d'airain.

3. Die Häufigkeit des Vergleiches.

Hierüber möge wiederum folgende kurze Statistik Aufschluß geben. Durchgeprüft wurden je 20 Seiten der drei Hauptromane. Dasselbe Einteilungsprinzip wie bei der Metapher wurde auch hier verfolgt.

1. Die Anzahl der Vergleiche überhaupt:

   M. B. 21.

   Sb. 25.

   Ed. sent. 4.

   Es verhält sich demnach die Anzahl der Vergleiche etwa wie 5 : 6, 5 : 1.

2. Es wurde verglichen Sinnliches mit Sinnlichem.

   M. B. 16.

   Sb. 22.

   Ed. sent. 4.

3. Es wurde verglichen Geistiges mit Sinnlichem.

   M. B. 4.

   Sb. 3.

   Ed. sent. 0.

4. Es wurde verglichen Geistiges mit Geistigem.

   M. B. 1.

   Sb. 0.

   Ed. sent. 0.



5. Es wurde verglichen Sinnliches mit Geistigem.
   M. B. 0.
   Sb. 1.
   Ed. sent. 0.

II. Der Vergleich bei Flaubert im besonderen.

1. Sinnliches wird mit Sinnlichem verglichen.

Diese Art des Vergleichs ist bei Flaubert die häufigste. Namentlich in der Sb. macht er von ihr ausgiebigen Gebrauch. Hier ist der Vergleich dem Dichter ein willkommenes Mittel, uns in die eigentümliche orientalische Stimmung zu versetzen, den Orient vor unserem geistigen Auge entstehen zu lassen. Der Vergleich ist wohl doch nicht so äußerlich, wie die Goncourts unserm Autor vorwerfen, sondern er paßt in den Rahmen dieser Erzählung gut hinein. So erhalten die Reden der Salammbô ihr eigentümlich exotisches Kolorit nicht zum wenigsten durch die Stimmung weckenden Metaphern und Vergleiche mit denen sie erfüllt sind. Vgl. Sb. S. 14 und oft.

Namentlich aber bei Schilderungen wendet Flaubert den Vergleich mit Vorliebe an. Nicht etwa um neue sinnliche Elemente hinzuzufügen und dadurch anschaulich zu wirken, sondern um den Schilderungen einen erhöhten Gefühlston zu geben. Sb. S. 23 wird uns der Zug der Söldner beschrieben: ... leurs membres nus, effrayant comme des machines de guerre ... Les tuniques des matelots faisaient comme des taches de sang parmi cette sombre multitude.

Il apparaissait de loin sur le fond du ciel, vague comme un fantôme et immobile comme les pierres.

Sb. S. 47/48. Bei der Beschreibung Carthagos verwendet Flaubert folgende Vergleiche:

Les boules de verre rayonnaient comme de gros diamants.



Des filets de pêcheurs s'étendaient comme de gigantesques chauves-souris déployant leurs ailes.

... la grande lagune salée miroitait comme un morceau d'argent.

Sb. S. 62: Die Frauen der Soldaten werden beschrieben: au milieu ... circulaient des femmes de toutes les nations, brunes comme des dattes mûres, verdâtres comme des olives, jaunes comme des oranges.

Vgl. auch noch besonders Sb. S. 173/74, Sb. S. 177.

Vergleiche zur Beschreibung in der M. B. S. 76: ... et la campagne ainsi ressemble à un grand manteau déplié qui a un collet de velours vert, bordé d'un galon d'argent. M. B. S. 77: Les toits de chaume, comme des bonnets de fourrure rabattus sur les yeux, descendent jusqu'au tiers à peu près des fenêtres basses, dont les gros verres bombés sont garnies d'un noeud dans le milieu, à la façon des culs de bouteilles; und oft.

2. Geistiges wird mit Sinnlichem verglichen.

Diese Art des Vergleichs verwendet Flaubert namentlich zu psychologischen Schilderungen. Es gilt hier das gleiche wie das oben über dieselbe Art von Metaphern Bemerkte. Auch hier wieder werden die Beziehungen der sinnlichen und geistigen Welt aufgezeigt.

M. B. S. 269: Léon fuyait; car il lui semblait que son amour, s'était immobilisé dans l'église comme les pierres, allait maintenant s'évaporer telle qu'une fumée.

M. B. S. 274: ... et l'absurde législation qui nous régit est comme une véritable épée de Damoclès suspendue sur notre tête.

Sb. S. 59: Laisse aller ta colère comme un char qui s'emporte.



An dieser Stelle muß auch hingewiesen werden auf eine Eigentümlichkeit des Flaubertschen Stiles, die uns besonders charakteristisch zu sein scheint. Es ist die Verbindung von Metapher und Vergleich, die sich bei unserm Autor oft findet. Und zwar handelt es sich zumeist um Metaphern, die eine geistige Vorstellung durch eine sinnliche ersetzen; um dann das Bild, das die Metapher erstehen läßt, recht eindrucksvoll zu gestalten, wird es durch einen Vergleich aufgenommen und fortgeführt. Die gelungensten Metaphern und die schönsten Vergleiche werden so oft vereinigt.

M. B. S. 43: . . . qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques.

M. B. S. 48: Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord.

M. B. S. 118: ... et ses pensées continuellement s'abattaient sur cette maison comme les pigeons du Lion d'or, qui venaient tremper là dans les gouttières, leurs pattes roses et leurs ailes blanches.

M. B. S. 130: Alors il eut un silence. Ils se regardèrent; et leurs pensées confondues dans la même angoisse, s'étreignirent étroitement, comme deux poitrines palpitantes.

M. B. S. 171: C'était la première fois qu' Emma entendait dire ces choses; et son orgueil comme quelqu'un qui se délasse dans une étuve, s'étirait mollement et tout entier à la chaleur de ce langage.

M. B. S. 204: Ses rêves tombant dans la boue, comme des hirondelles blessées.

Vgl. ferner M. B. S. 2, 44, 61, 68, 71, 104, 203 und oft.

Sb. S. 13: Le mystère de Tanit roulait au fond de vos yeux plus limpides que les globules des fleuves.

Sb. S. 164: ... une volonté superbe fulgurait dans ses yeux, pareille à la flamme d'un sacrifice.

Vgl. auch Sb. S. 14, 347 und oft.

Ed. sent. S. 59 (vgl. oben).

Ed. sent. S. 68: ... et, tel qu'un voyageur perdu au milieu d'un bois et que tous les chemins ramènent à la même place, continuellement, il retrouvait au fond de chaque idée le souvenir de Mme. Arnoux.

Ed. sent. S. 85.

Ed. sent. S. 103: Alors, il sentait ses regards pénétrer son âme, comme ces grands rayons de soleil qui descendent jusqu'au fond de l'eau. Ed. sent. S. 106 und öfters.

3. Geistiges wird mit Geistigem verglichen.

Diese Art des Vergleichs ist bei Flaubert selten und bedarf daher kaum einer eingehenderen Würdigung. Allerdings ist unser Dichter hier besonders originell und offenbart viel künstlerisches Feinempfinden.

M. B. S. 9: Il accomplissait sa petite tâche quotidienne à la manière du cheval de manège, qui tourne en place les yeux bandés, ignorant de la besogne qu'il broie.

M. B. S. 117: Elle était si triste et si calme, si douce à la fois et si réservée, que l'on se sentait près d'elle pris par un charme glacial, comme l'on frissonne dans les églises sous les parfums des fleurs mêlé au froid des marbres.

M. B. S. 269: Et cette parole comme un irrésistible argument, la détermina.

c) Die Beseelung.

Flauberts Lebensphilosophie war, wie wir oben gezeigt haben, der Skeptizismus. So entspringt also wohl die Beseelung des Unbeseelten, wenn sie in seinen Werken als bewußtes Stilmittel auftritt, nicht direkt aus seiner Lebensphilosophie. Aber Flaubert wußte, welch treffliches Mittel die Beseelung sei, um den Gefühlston zu erhöhen, um zu veranschaulichen, und übernahm sie als Stilmittel von der Romantik.

1. Die Beseelung des Milieu (der Natur oder eines von Menschenhand geschaffenen Dinges).

In der M. B. finden sich nur wenige Beseelungen des Unbeseelten; am ausgeführtesten ist die Stelle, wo Léon seine Geliebte in der Kathedrale von Rouen erwartet; da scheinen sich ihm die Gewölbe zu neigen, um das Geständnis ihrer Liebe in ihrem Schatten aufzunehmen. Die Fensterscheiben leuchten, um ihr Gesicht im strahlenden Lichte erscheinen zu lassen. M. B. S. 268.

Weit häufiger hat Flaubert von der Beseelung in der Sb. Gebrauch gemacht. Gleich im Anfange (S. 2) findet sich eine kühne Beseelung: Der Palast Hamilkas scheint den Soldaten in seinem wilden Reichtum ebenso feierlich und undurchdringlich wie das Gesicht ihres Feldherrn.

Sb. S. 31 wird die Gegend von Sicca als von der Seele der karthagischen Venus erfüllt geschildert: Par ces convulsions des terrains, ces alternatives de la température et ces jeux de la lumière, elle manifestait l'extravagance de sa force avec la beauté de son éternel sourire; und besonders deutlich ist die Beseelung in dem nun folgenden Vergleiche, wo die Hügel mit Frauenbusen verglichen werden: d'autres



(collines) ressemblaient à des poitrines de femme tendant leurs seins gonflés.

Sb. S. 125 ff. Näher liegend ist die Beseelung, wenn die mit Seele erfüllte Erscheinung eine gewisse Lebenskraft zu haben scheint.[1]) So ist Flaubert die Beseelung des Meeres besonders gut gelungen: Ein grauer Nebel scheint auf ihm zu lasten, es brandet gegen den Strand mit Seufzen und Schluchzen.

Auch in der Ed. sent. finden wir eine großartige Beseelung des Milieu. S. 397 ff.: Les hêtres, à l'écorce blanche et lisse, entremêlaient leurs couronnes; des frênes courbaient mollement leurs glauques ramures; dans les cépées de charmes, des houx pareils à du bronze se hérissaient; puis venait une file de minces bouleaux, inclinés dans des attitudes élégiaques; et les pins, symétriques comme des tuyaux d'orgue, en se balançant continuellement, semblaient chanter. Il y avait des chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres, et, fermes, sur leurs troncs, pareils à des torses, se lançaient avec leurs bras nus des appels de désespoir, des menaces furibondes, comme un groupe de Titans immobilisés dans leur colère.

2. Die Beseelung eines von Menschenhand geschaffenen Dinges.

Von dieser Art Beseelung macht Flaubert namentlich in der Sb. Gebrauch. Die karthagischen Götterbilder stellt er oft genug als von wirklichem Leben erfüllt dar. So scheint der Mantel der Göttin Tanit, der Zaimph, von geheimnisvollem Leben durchwoben zu sein; das ist zwar nirgends direkt ausgesprochen, aber man fühlt es doch durch. Bedeutungsvoll ist es, daß der Dichter bei der ersten Beschreibung sagt:

[1]) Weise, Ästhetik der deutschen Sprache S. 110.



Sb. S. 85: Cela passait comme un manteau sous le visage de l'idole, et remontant étalé sur le mur, s'accrochait par des angles.

Also lauter aktive Verben.

Dieser Mantel hat eine geheimnisvolle Kraft und Macht, mit ihm ist das Schicksal Karthagos aufs engste verknüpft. Solange er bei den Barbaren ist, haben ihre Unternehmungen Erfolg. Die Rückgewinnung des Zaimph durch Salammbô bringt die Peripetie in den Roman. Auch die Statue des Moloch wird als beseelt beschrieben. Sb. S. 137: Le soleil, sortant des flots montait. Il frappa tout à coup contre la poitrine du colosse d'airain ... Sa gueule aux dents rouges s'ouvrait dans un horrible bâillement; ses nasauds énormes se dilataient, le grand jour l'animait, lui donnait un air terrible et impatient, comme s'il avait voulu bondir au dehors pour se mêler avec l'astre, le Dieu, et parcourir ensemble les immensités.

Ebenso nach dem Menschenopfer. Sb. S. 297: Complètement rouge, comme un géant couvert de sang, il semblait, avec sa tête qui se renversait, chanceler sous le poids de son ivresse.

Sb. S. 121 werden die Kriegsschiffe Karthagos beseelt. Sie scheinen dem Hamilka zuzurufen: „Auch du bist besiegt, gleich uns".

In der Ed. sent. S. 48 wird sogar ein Türknopf an der Türe, die zu Madame Arnoux führt, beseelt. ... et la poignée lisse au toucher, avait la douceur et comme l'intelligence d'une main dans la sienne.

Glücklicher erscheint es uns, wenn die Töne einer Harfe als lebend geschildert werden. Ed. sent. S. 9: ... et leurs sons semblaient exhaler des sanglots, et comme la plainte d'un amour orgueilleux et vaincu.

Oder wenn von den Hutbändern der Madame Arnoux gesagt wird, daß sie verliebt ihr Gesicht einrahmen. Ed. sent. S. 7.



IV. Ist Flaubert ein objektiver Dichter und in welchem Sinne?

1. Das Gefühlsverhältnis Flauberts zu den Personen seiner Werke.

Es ist hervorgehoben worden, daß Flaubert die Forderung der Objektivität des Dichters aufgestellt hat, und zwar mit einer Einseitigkeit und einem Eifer, daß er für das Talent eines Alfred de Musset auch nicht das geringste Verständnis hatte. Er forderte nicht nur die Objektivierung des Erlebnisses überhaupt, sondern wollte dem Dichter jede Äußerung seines eigenen Gefühls verbieten.[1])

Es mag beinahe als eine Ironie des Schicksals erscheinen, daß in dem „Recueil des morceaux choisis" par H. Bornecque

---

[1]) Pellissier in „La Revue" (15. September 1904 S. 134) gesteht Flaubert diese Objektivität ohne weiteres zu: „Montrer les choses, telles qu'elles sont, avec une entière objectivité, voilà le principe de Flaubert. Et sans doute nous ne voyons la nature que chacun à travers son moi. Mais ce moi, Flaubert s'en affranchit autant que possible. Il ne vous dissimule pas seulement quand il écrit, quand il fait oeuvre d'art, ses idées et ses émotions il les reprime en lui. Pour Flaubert, l'unique fonction de l'art consiste à représenter les choses". Brandes (Mod. Geister S. 106) äußert sich ähnlich über Madame Bovary: „Es schlägt eine eisige Kälte aus diesem Buche hervor; es war, als hätte der Verfasser endlich einmal die Wahrheit aus dem kalten tiefen Brunnen, in welchem sie gelegen hatte, heraufgewunden und als stände sie jetzt auf ihrem eigenen Fußgestell frierend da . . . Ein sonderbares Buch, ohne irgend eine Art Zärtlichkeit für seinen Gegenstand geschrieben".

et B. Röttgers eine Stelle aus der M. B. unter dem Titel: „Eloquence amenée par la sympathie“ (S. 327) aufgeführt wird. Und doch mit vollem Recht. Aus jeder Zeile fühlt man, daß bei der Beschreibung dieser alten Dienerin es nichts anderes war als das Mitleid, das dem Dichter die Feder geführt hat. M. B. S. 165:

Alors on vit s'avancer sur l'estrade une petite vieille femme de maintien craintif, et qui parassait se ratatiner dans ses pauvres vêtements. Elle avait aux pieds de grosses galoches de bois, et, le long des hanches, un grand tablier bleu. Son visage maigre, entouré d'un béguin sans bordure, était plus plissé de rides qu'une pomme de reinette flétrie, et des manches de sa camisole rouge dépassaient deux longues mains à articulations noueuses. La poussière des granges, la potasse, des lessives et le suint des laines les avaient si bien encroutées, éraillées, durcies, qu'elles semblaient sales quoiqu'elles fussent rincées d'eau claire; et, à force d'avoir servi, elles restaient entr'ouvertes, comme pour présenter d'elles-mêmes l'humble témoignage de tant de souffrances subies. Quelque chose d'une rigidité monacale relevait l'expression de sa figure. Rien de triste ou d'attendri n'amollissait ce regard pâle. Dans la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité. C'était la première fois qu'elle se voyait au milieu d'une compagnie si nombreuse; et, intérieurement effarouchée par les drapeaux, par les tambours, par les messieurs en habit noir et par la croix d'honneur du Conseilleur, elle demeurait tout immobile, ne sachant s'il fallait s'avancer ou s'enfuir, ni pourquoi la foule la poussait et pourquoi les examinateurs lui souriaient. Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude.

Oder die Schilderung des Docteur Larivière, unter dessen



Maske Flaubert seinen eigenen Vater verherrlichte, verrät die große Achtung und Liebe des Autors zu dieser Gestalt. Obwohl sie nur episodenhaft auftritt, verweilt der Dichter doch lange bei ihrer Beschreibung, die nicht so sehr aus künstlerischen als vielmehr aus persönlichen Gründen so weit und reich ausgestaltet ist. M. B. S. 354 ff.

L'apparition d'un dieu n'eût pas causé plus d'émoi . . .

Il appartenait à la grande école chirurgicale sortie du tablier de Bichat, à cette génération, maintenant disparue, de praticiens philosophes qui, chérissant leur art, d'un amour fanatique, l'exerçaient avec exaltation et sagacité. Tout tremblait dans son hôpital quand il se mettait en colère, et ses élèves le vénéraient si bien, qu'ils s'efforcaient, à peine établis, de l'imiter le plus possible; de sorte que l'on retrouvait sur eux, par les villes d'alentour, sa longue douillette de mérinos et son large habit noir, dont les parements déboutonnés couvraient un peu ses mains charnues, de fort belles mains, et qui n'avaient jamais de gants, comme pour être plus promptes à plonger dans les misères. Dédaigneux des croix, des titres et des académies, hospitalier, libéral, paternel avec les pauvres et pratiquant la vertu sans y croire, il eût presque passé pour un saint si la finesse de son esprit ne l'eût fait craindre comme un démon. Son regard, plus tranchant que ses bistouris, vous descendait droit dans l'âme et désarticulait tout mensonge à travers les allégations et les pudeurs. Et il allait ainsi, plein de cette majesté débonnaire que donnent la conscience d'un grand talent, de la fortune, et quarante ans d'une existence laborieuse et irréprochable.

Und auch sonst verrät der Dichter seine Gefühle für die handelnden Gestalten; vielleicht wider seinen Willen, aber er tut es immerhin. Namentlich für die einfachen Menschen,



die etwas simplen Gemüter, die Stiefkinder des Glücks zeigt er Mitleid: Justin, der arme Apothekerlehrling, der von seinem Herrn umhergestoßen wird, „ce pauvre garçon“, der in erster kindlicher Liebe zu Madame Bovary entflammt ist, ist er nicht mit dem Auge des Mitfühlens gesehen? Oder Dussardier, der wackere Kommis, in der Ed. sent. Man merkt auch bei ihm, welche Sympathie der Autor für diese Gestalt hat. Die ganze Novelle „Un coeur simple“ ist von Mitleid inspiriert und geschrieben.

Madame Arnoux geht fast wie eine Heilige durch die Ed. sent. Als sie in Gefahr ist zu straucheln, scheint das Schicksal selbst einzugreifen, um sie vor einem Fall zu bewahren. Und auch für Emma Bovary hat der Dichter Mitleid, das oft genug als ein feiner Unterton mitschwingt. Über Flauberts Frauengestalten überhaupt urteilt nicht mit Unrecht Hennequin[1]): „Enfin Flaubert satisfait son amour de l'énergie et de la beauté en concevant les admirables femmes de ses romans, pâles, noires, fines et tristes. Dès qu'il parle de l'une d'elle son style s'adoucit, chatrie et chante“.

Aber weit mehr noch, als er sie liebt, haßt Flaubert seine Gestalten und verfolgt sie mit unerbittlicher Satire. Homais, Léon, Arnoux: es sind Charaktere, nicht wie sie eine objektive, komplexe Betrachtungsweise des Menschen eingibt, sondern wie sie der grimme Haß des künstlerisch Orientierten gegen den „Bourgeois“ sehen läßt. „Peindre des bourgeois modernes et français me pue au nez étrangement!“ Ist das das Geständnis eines sich um wirkliche Objektivität bemühenden Künstlers?

So läßt es also Flaubert weder an Liebe noch an Haß für seine Gestalten fehlen.

---

[1]) Hennequin, Q. écr. frs. S. 35.



Aber allgemeine Sentenzen und Urteile des Autors, die ja auch ein gewisses Hervortreten des Dichters mit seiner Meinung bedeuten, gibt es wenig. Kommen sie vor, treten sie meist verschämt, oft in Gestalt von Metaphern auf. Trotzdem fehlen sie nicht ganz. Bemerkungen des Autors finden sich z. B. M. B. S. 211: . . . il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres; comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. M. B. S. 312. Mais le dénigrement de ceux que nous aimions toujours nous en détache quelque peu. Il ne faut pas toucher aux idoles: La dorure en reste aux mains.

M. B. S. 361: Il y a toujours après la mort de quelqu'un comme une stupéfaction qui se dégage, tant il est difficile de comprendre cette survenue du néant et de se résigner à croire.

B. P. S. 177: L'art, en de certaines occasions, ébranle les esprits médiocres, — et des mondes peuvent être révélés par ses interprètes les plus lourdes.

Allgemeine Bemerkungen in Form von Metaphern finden sich z. B. M. B. S. 259: D'ailleurs, la parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments.

M. B. S. 321: ... car tout bourgeois, dans l'échauffement de sa jeunesse ne fût-ce qu'un jour, une minute, s'est cru capable d'immenses passions, de hautes entreprises. Le plus médiocre libertin a rêvé des sultanes; chaque notaire porte en soi les débris d'un poète.



2. Die Objektivität der künstlerischen Vision.

Faguet hebt einmal hervor,[1]) daß sich bei Flaubert ein Porträt ganz eigentümlicher Art befände.

M. B. S. 154: Alors, on vit descendre du carrosse un monsieur vêtu d'un habit court à broderie d'argent, chauve sur le front, portant toupet à l'occiput, ayant le teint blafard et l'apparence des plus bénignes. Ses deux yeux, fort gros et couverts de paupières épaisses, se fermaient à demi pour considérer la multitude, en même temps qu'il levait son nez pointu et faisait sourire sa bouche rentrée.

Und dann zeigt Faguet, daß die eigentümliche Anordnung der Züge dadurch bedingt sei, daß es das Porträt eines Mannes ist, der aus einem Wagen steigt und von einer Menschenmenge gesehen wird. Von einem Präfekturrat erblickt man zunächst den goldgestickten Rock, dann zieht die Stirn, welche die Menge beherrscht, den Blick auf sich usw.

Oder achten wir darauf, wie der Dichter Madame Bovary beschreibt. M. B. S. 14 wird nur gesagt: une jeune femme en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary.

Der Arzt, der zu einem Kranken gerufen wird, schenkt zunächst der jungen Person keine Aufmerksamkeit: Er bemerkt nur, daß sie ein elegantes blaues Kleid trägt, was ihm auf dem Lande natürlich auffallen muß. Als Emma dann für ihren Vater eine Binde näht, sticht sie sich in den Finger. Nun wird Bovary auf ihre Hand aufmerksam, und jetzt wird diese auch beschrieben.

M. B. S. 15: Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que

---

[1]) Faguet, Flaubert S. 162.



les ivoires de Dieppe, et taillés en amande. Sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle, peut-être, et un peu sèche aux phalanges; elle était trop longue aussi, et sans molles inflexions de lignes sur les contours.

Und als man nach Anlegung des Verbandes es sich beim Frühstück wohl sein läßt, Charles also Zeit hat, Emma zu betrachten, da wird ein vollständiges Bild von ihr gegeben. M. B. S. 16:

Son cou sortait d'un col blanc, rabattu. Ses cheveux, dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondé vers les tempes, que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie. Ses pommettes étaient roses.

Sb. S. 11 wird uns das erste Bild Salammbô gezeichnet.

Zunächst ist sie in einiger Entfernung von den Soldaten. Sie wird beschrieben, wie sie diesen erscheint, mit einigen Strichen:

Une femme, la fille d'Hamilkar elle-même, couverte de vêtements noirs, apparut sur le seuil. ... Immobile et la tête basse elle regardait les soldats.

Und erst als sich die Tochter des Feldherrn den Soldaten so weit genähert hat, daß diese alle Details sehen können, wird Salammbô ausführlich beschrieben. Zunächst ihre kostbare und eigenartige Kleidung, denn diese wird den Kriegern am meisten auffallen. Sb. S. 12:

Sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et réunie en forme de tour selon la mode des vierges chanaéennes, la faisait



paraître plus grande. Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Ses bras, garnis de diamants, sortaient nus de sa tunique sans manches, étoilée de fleurs rouges sur un fond tout noir. Elle portrait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa marche, et son grand manteau de pourpre sombre, taillé dans une étoffe inconnue, traînait derrière elle, faisait à chacun de ses pas comme une large vague qui la suivait.

Es ist also im allgemeinen die Methode Flauberts, die Umwelt so darzustellen, wie sie den handelnden Personen erscheint. Ist es Nacht, so wird etwa gesagt: L'ombre de quelqu'u ns'allongea sur les pavés (Ed. sent. S. 94); denn die handelnden Personen können nicht mehr erkennen. Ist etwa die Lage der handelnden Personen eine derartige, daß sie zunächst nur das Geräusch eines Kommens hören und dann erst den Kommenden sehen, so läßt uns auch der Dichter zunächst das Geräusch hören und dann erst den Erscheinenden sehen. Sb. S. 287:

On entendit un bruit de pieds nus avec un râle saccadé . . . et sur le seuil de la troisième galerie . . . un homme apparut,

So ist also wahrhaft objektiv das Anschauungsbild, das der Dichter dem Leser gibt. Und dadurch erreicht Flaubert nicht zum wenigsten die Anschaulichkeit seiner Bilder. Denn nirgends wird die Illusion einer zweiten anderen Welt zerstört durch irgend ein Hervortreten des Autors.

V. Die Antithese.

1. Der Kontrast als Kompositionsprinzip.

Es ist oben darauf hingewiesen worden, daß der Grundzug des Flaubertschen Charakters der Gegensatz war. Macht sich nun das kontrastierende Denken im Flaubertschen Stile besonders bemerkbar?

Vor allem bewirkt das Antithetische seines Charakters, daß die Romane, die Flaubert schrieb, so verschieden waren. In der M. B. ist er der kälteste, nüchternste Beobachter der Wirklichkeit. Sb. könnte man eine große Oper in Prosa nennen. Der Dichter schwelgt in Farben und tropischer Pracht, und seine Gestalten bewegen sich, als ob sie beständig auf der Bühne wären. Die Ed. sent. fast ohne Komposition, die alltäglichsten Ereignisse beschreibend; danach dann wieder die phantastische „Tentation" und endlich Bouvard et Pécuchet.

Es wird kaum bestritten, daß die Hauptwirkung des Romans wie überhaupt jeder epischen Dichtung auf dem Kontraste beruht, und der Kontrast besteht hier nicht nur in gedanklichen Gegenübersetzungen, sondern darin, daß Schicksale, Charaktere und namentlich verschiedene Lebensanschauungen einander entgegengesetzt werden.[1])

„Die Handlung entwickelt sich durch Gegensätze von Glück und Unglück, von Gelingen und Mißlingen hindurch,

[1]) vgl. hierzu Fechner, Vorschule der Ästhetik S. 231 ff.; Lehmann, Poetik S. 109 ff.



und die Wirkung der Peripetien, auf die Aristoteles soviel Gewicht legte, ist wesentlich Kontrastwirkung, daher um so wirksamer, je schärfer und unvermittelter die Gegensätze sind. Die Personen jeder tieferen Dichtung stehen einander nicht nur äußerlich gegenüber, sondern sie sind durch innere, im Wesen der Individuen begründete Gegensätze voneinander geschieden.“ [1]) So hat selbstverständlich Flaubert den Kontrast als Kompositionsprinzip in allen seinen Romanen. In der M. B. vertritt die Titelheldin die romantische Frau, die aus ihrem beschränkten Gesichtswinkel heraus sich eine eigene Welt konstruiert und, orientiert an ihrer eingebildeten romantischen Idealwelt, Forderungen stellt, die unerfüllbar sind, und an denen sie notwendigerweise zugrunde geht. Ihr Gatte Charles ist der schärfste Gegensatz zu ihr: der nüchterne, etwas beschränkte, in sich selbst zufriedene Alltagsmensch, der den egoistischen Glücksbedürfnissen seiner Frau mit ratloser Gutmütigkeit gegenübersteht. Auch die beiden Liebhaber der Me. Bovary, Rodolphe und Léon, bilden einen Kontrast. Dieser der weiche, romantische Schwärmer, der erst nach Zaudern und Schwanken sich der Geliebten zu bemächtigen wagt, jener der brutale und rücksichtslose Genußmensch, der im Weibe nur das Geschlechtstier sieht; im Gegensatz zu diesen beiden wird dann wieder der arme Apothekerlehrling Justin gesetzt, dessen jugendliches Herz von erster Liebe zu Emma erfüllt ist, der aber sich selbst kaum seiner ersten Liebe bewußt wird und noch weniger wagt, sie der geliebten Frau zu gestehen. Der Roman Sb. beruht auf einem großen Kontrast: Die alte, schon etwas angefaulte Kultur der Handelsstadt Carthago und der jugendliche Ungestüm der Söldner-

[1]) Lehmann, Poetik S. 111/12.



scharen, die halb von Neid, halb von Grauen vor ihr erfüllt sind, Salammbô mit reichen kostbaren Gewändern aufs raffinierteste geschmückt, und Mâtho, der Söldnerführer, mit einem Löwenfelle angetan, versinnbildlichen wohl am stärksten den Gegensatz.

Wie die M. B., so ist auch die Ed. sent. ein Roman der Sehnsucht, ein Buch, das den Kontrast aufzeigt zwischen Traum und Wirklichkeit, Poesie und Prosa. Frédéric ist der weiche Träumer, der sich nie aus seiner Traumwelt aufzuraffen vermag, im tätigen Leben praktisch zu handeln. Arnoux, sein Gegenstück, ganz der Mensch des wirklichen Lebens, der in allem nur darauf bedacht ist, einen Gewinn für sich zu erzielen, dem selbst die Kunst nur eine melkende Kuh ist. Me. Arnoux, die liebevolle, immer verzeihende und still duldende Gattin, und die launenvoll verzogene Dirne Rosanette bilden gleichfalls Kontraste. Und so ließe sich noch viel anführen. In Flauberts Erzählungen fehlen hingegen die Kontrastfiguren; hier ist ein Charakter in seiner Entwicklung oder eine besondere Begebenheit in Einheitlichkeit dargestellt.

2. Der Kontrast innerhalb einer Situation.

Eine Art von Kontrast scheint uns für die Stilgebung Flauberts besonders wichtig. Brandes hat zuerst auf sie aufmerksam gemacht[1]): es ist der, den wir Kontrast innerhalb einer Situation nennen möchten. Brandes bezeichnet ihn als „Ironie“, ein Ausdruck, der uns doch als zu unbestimmt erscheint. Er erkennt freilich richtig, daß diese Stileigentümlichkeit mit der sogen. „romantischen Ironie“ nichts zu tun habe. Denn diese bedeutet plötzliches Umspringen der

[1]) Brandes, Moderne Geister S. 116.



einen Stimmung in die andere; das ist aber bei Flaubert nicht der Fall. Es ist vielmehr seine eigentümliche Geistesveranlagung, die Kontraste zu erblicken und zu beschreiben, die viele Situationen des menschlichen Lebens darbieten. Flaubert hat zu gleicher Zeit die beiden Seiten des menschlichen Lebens: das Erhabene und das Lächerliche, die Poesie und die Prosa vor Augen, und er läßt sich nie durch eine Stimmung so weit beeinflussen, sie nicht beide zu beschreiben. Nach Brandes ist dies „ein Zeugnis seiner geistigen Stärke und seiner Überlegenheit über den Stoff".

Am häufigsten sind Kontraste dieser Art in der M. B. (auch das Beispiel, das Brandes anführt, ist aus der M. B. genommen). Wohl das großartigste Exempel für solch einen Kontrast findet sich in der Beschreibung der Comices: die Rede des Präfekturrats und dazwischen das Gespräch der beiden Liebenden Rodolphe und Emma. Eine Stelle sei angeführt: M. B. S. 157/58: Rede des Regierungsrates: „Et c'est là ce que vous avez compris, disait le Conseiller. Vous, agriculteurs et ouvriers des campagnes; vous, pionniers pacifiques d'une œuvre toute de civilisation! vous, hommes de progrès et de moralité vous avez compris, dis-je, que les orages politiques sont encore plus redoutables vraiment que les désordres de l'atmosphère . . ."

Il se rencontre un jour, répéta Rodolphe, un jour, tout à coup, et quand on en désespérait. Alors des horizons s'entr'ouvrent, c'est comme une voix, qui crie: „le voilà". Vous sentez le besoin de faire à cette personne la confidence de votre vie, de lui donner tout, de lui sacrifier tout. On ne s'explique pas, on se devine etc.

Eine Szene, viel geringer an Umfang, aber kaum weniger wirkungsvoll durch ihren Kontrast, ist die Verführungs-



szene (M. B. S. 178). Emma hat sich eben zum ersten Male gegeben. Die Abendschatten steigen herab, die Sonne geht unter. Schweigen herrscht überall ... alors elle entendit tout au loin, au delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se trainait et elle l'écoutait silencieusement se mêlant comme une musique aux dernières vibration de ses nerfs émus. Rodolphe, le cigare aux dents, raccommodait avec son canif une des deux brides cassée.

M. B. S. 364 ff.: Mme. Bovary ist gestorben; der Apotheker und der Pfarrer halten die Totenwache bei ihr. In friedlicher Ruhe liegt sie da; ab und zu erscheint Charles in seinem untröstlichen Schmerz. Aber die beiden Philister respektieren weder Tod noch Leid, sie beginnen sich zu zanken, sie sprechen laut aufeinander ein, und es fehlt nicht viel, so werfen sie sich Schimpfwörter an den Kopf. Oder es sei auf die Friedhofsszene verwiesen, die Brandes am angeführten Orte analysiert (M. B. S. 376/77).

Auch in der Sb. fehlt es nicht an Kontrasten, die auf der Kontrastierung der Situation beruhen. Dort läßt die afrikanische Landschaft mit ihren heißen Winden, mit ihrer Wärme und ihrem Durst, die Gallier an die nordische Heimat denken. Sb. S. 200 wird der Kontrast geschildert zwischen den tiefreligiösen Gedanken Salammbôs und den Geräuschen der Umgebung, die sie stets wieder an die Kleinigkeiten der Erde erinnern. Vgl. ferner Sb. S. 226, 286, 292, 293 usw.

3. Die sprachliche Antithese.

Die sprachliche Antithese findet sich weder besonders häufig noch besonders selten; doch es ist zu bemerken, daß



sie mit einer gewissen Energie auftritt, und daß mit Vorliebe die Ausdrücke paarweise einander gegenübergestellt werden.

M. B. S. 19: ... mais la hardiesse de son désir protesta contre la servilité de sa conduite.

M. B. S. 118: ... cette robe aux plis droits cachait un cœur bouleversé.

M. B. S. 119: ... la médiocrité domestique la poussait à des fantaisies luxurieuses, la tendresse matrimoniale en des désirs adultères.

M. B. S. 359: Ce geste hideux et doux.

Sb. S. 121: ... et la lumière arrivait, effrayante et pacifique cependant.

Sb. S. 127: Ces vieux pirates faisaient labourer des campagnes, ces ramasseurs d'argent équipaient des navires, ces propriétaires de culture nourissaient des esclaves exerçant des métiers.

Sb. S. 246: Par l'enthousiasme des uns et la pusillanimité des autres.

Sb. S. 254: Sur des seins couverts de vermine ... quelque diamant qu'avaient cherchés les Satrapes.

Sb. S. 257: C'était la mort pour Carthage et la victoire pour les barbares.

Sb. S. 338: ... Ceux dont les consuls avaient eu peur mouraient sous des bâtons lancés par des femmes.

Ed. sent. S. 49: ... qui fut bonne pour les petites choses et funeste pour les grandes.

Ed. sent. S. 80: si tumultueux d'habitude, mais désert à cette époque.

Alle diese Antithesen wenden sich mehr an das Gefühl und an die Anschauung; es sind nicht rein begriffliche Antithesen.



VI. Der „mot propre".

I. Im allgemeinen.

Auch den „mot propre" und seine Bedeutung in den Werken Flauberts möchten wir hauptsächlich unter dem Gesichtspunkte der Anschauung betrachten.[1]) Denn der Grund, daß unser Autor den „mot" propre so bevorzugte, ist kein anderer als die Präzision der Anschauung. Es steht ihm ja fest, daß es nur ein Wort in der Sprache gibt, das dem jeweiligen Vorstellungsinhalt, den der Autor geben will, entspricht; und so muß er dieses verwenden ohne Rücksicht auf jede literarische Konvention. Die allgemeinen Ausdrücke und Umschreibungen, welche die klassische französiche Literatur verwendete, erschienen ihm leer.

Daß Flaubert in seiner Vorliebe für den „mot propre" oft zu weit geht, daß er hierbei nicht immer frei von Pedanterie bleibt, ist nicht zu bestreiten. Namentlich in der Salammbô findet sich eine Überfülle von Worten aus den alten Sprachen, die oftmals das Verständnis erschweren. Und wir können uns der Ansicht von Lanson in bezug auf diesen Punkt nicht anschließen.[2]) Einige Beispiele mögen dies zeigen.

---

[1]) Auf den Anschauungswert des „mot propre" hat, wenn wir recht unterrichtet sind, zuerst Lanson in L'art d. l. Pr. S. 227/28 hingewiesen: „La condition de la prose artistique, c'est l'absolue liberté du vocabulaire: pour évoquer avec le maximum de précision les images des choses visibles, il faut pouvoir employer tout les noms particuliers.

[2]) Lanson meint, daß dies nicht der Fall sei.



Sb. S. 193: Dans la quatrième dilochie de la douzième syntagne, trois phalangites en se disputant un rat, se tuèrent à coup de couteau.

Sb. S. 111: Il était comme enfoncé dans l'huile cinnamome dont on avait empli la vasque; et tout en se baignant, il mangeait sur un peau de bœuf étendue, des langues de phénicoptères avec des graines de pavot assaissonés au miel.

Oder wenn wir in der Mme. B. S. 193 eine ganze medizinische Vorlesung bekommen.[1])

Dumesnil zeigt, daß die genauen Schilderungen der Krankheiten immer außerordentlich anschaulich wirken, während ähnliche Schilderungen, die sich bei anderen Autoren finden, wie z. B. solche von Octave Feuillet, dem Leser kein Bild der beschriebenen Vorgänge zu geben vermögen.

2. Der „mot propre" im besonderen.[2])

Besonders beachtenswert ist es, daß Flaubert sich nicht mit dem „mot propre" der französischen Sprache begnügt, sondern daß er viele Wörter aus fremden Sprachen gebraucht. Wieweit hierin Flaubert geht, möge folgende Zusammenstellung zeigen:

I. Substantive aus fremden Sprachen in den Romanen und Novellen, die in fremden Ländern spielen.

1. Griechische Wörter.

Baccaris Sb. S. 152.

Bematiste Sb. S. 201.

[1]) Über Flauberts Verhältnis zur ärztlichen Wissenschaft und die Rolle, welche diese in seinen Werken spielt, handelt ausführlich Dumesnil S. 193 ff.

[2]) Die folgenden Angaben beruhen auf der Arbeit von A. Ahlström.



Callais Sb. S. 150.
Gingras Hé. S. 239.
Gnomon Hé. S. 226.
Psagas Sb. S. 152.
Styrax Sb. S. 152.
Thesmophorion Sb. S. 292.

2. Lateinische Worte oder latinisierte Wörter.

Atrium Hé. S. 172.
Bdellium Sb. S. 152.
Electrum Sb. S. 152.
Galbanum Hé. S. 225.
Garum Sb. S. 4.
Numella Sb. S. 157.
Peplum Hé. S. 185.
Pilum Sb. S. 161.
Sandastrum Sb. S. 150.
Strobus Sb. S. 208.
Triclinium Hé. S. 197.
Velarium Hé. S. 178.

3. Wörter aus orientalischen Sprachen.

a) phönizisch:

Abdahirs Sb. S. 121.

b) hebräisch:

Algumin Hé. S. 221.
Baaras Hé. S. 226.
Béka Sb. S. 145.
Betza Sb. S. 193.
Cab Sb. S. 145.
Gomor Sb. S. 145.
Hin Sb. S. 193.



Ketisah Sb. S. 266.
Kiccar Hé. S. 210.
Kinnor Sb. S. 295.
Nebal Sb. S. 295.
Salsalin Sb. S. 296.
Scheminith Sb. S. 295.
Shekel Sb. S. 266.
Sicle Sb. S. 145.
Zéret Sb. S. 134.

II. Wörter aus fremden Sprachen in den Romanen und Novellen, die in Frankreich spielen.

1. Griechische Wörter.
Corysa M. B. S. 87.

2. Lateinische Wörter.
Caladium Ed. sent. S. 151.
Hibiscus Ed. sent. S. 151.
Saccharum M. B. S. 357.
Valgus M. B. S. 193.
Varus M. B. S. 193.

3. Englische Wörter.
Bock M. B. S. 35.
Keepsake M. B. S. 40.
Stick Ed. sent. S. 251.
Stopper Ed. sent. S. 254.
Tilbury M. B. S. 35.
Turf Ed. sent. S. 251.

4. Italienische Wörter.
Daspachio Ed. sent. S. 58.
Lip-fraoli Ed. sent. S. 58.

5. Spanische Wörter.
Puros Ed. sent. S. 138.
6. Russische Wörter.
Briska Ed. sent. S. 251.
7. Polnische Wörter.
Chapska M. B. S. 2.
8. Arabische Wörter.
Rob M. B. S. 78.

Außerdem gebraucht Flaubert noch eine große Anzahl Wörter aus fremden Sprachen, die er mehr oder minder französiert. Sie hier alle anzuführen würde unseres Erachtens zu weit gehen. Für sie verweise ich auf die Arbeit von Ahlström.

VII. Flaubert und der Stil der Romantik.

I. Die Einheit des Künstlertums von Flaubert.

Wenn wir in einem einleitenden Kapitel auch versucht haben, die Persönlichkeit Flauberts im allgemeinen Zeitzusammenhang zu betrachten, so haben wir uns doch bisher begnügt, die Stilelemente unseres Autors als solche zu untersuchen, ohne hierbei zu zeigen, inwiefern er von der Romantik abhängig ist.

Uns war dies eine geeignete Methode, um die Künstlerschaft Flauberts als eine Einheit zu erfassen; denn wir vermögen nicht, sein Künstlertum in zwei Teile zu zerlegen, wie es Faguet in seinem Buch über den Schriftsteller getan hat. Er sucht die romantischen und die naturalistischen Elemente aufzuzeigen, die das künstlerische Genie Flauberts ausmachen; und die Synthese dieser Elemente. Wir können uns dieser Arbeit, soviel Anregung wir ihr auch im einzelnen verdanken, in diesem Punkte nicht anschließen, wir suchten vielmehr das eigentümliche Einigende, das allen Werken gemeinsam ist. Wir fanden es in der künstlerischen Vision; von hier aus, so scheint es uns, und hauptsächlich von hier aus, kann man die künstlerische Eigenart Flauberts recht erfassen. Wir möchten hier noch einmal an den schon einmal zitierten Satz erinnern: „La première qualité de l'art et son but est l'illusion“. Die höchstmögliche Anschaulichkeit des Stiles ist für unsern Dichter der Angelpunkt der Kunst.

So ist es leicht zu verstehen, daß Flaubert immer und immer wieder sein ganzes Leben hindurch der Orient lockt.

Hat dieser doch ein intensiveres Leben, kräftigere Farben, mannigfaltigere Gestalten, ein bunteres Treiben, eine größere Fülle von verschiedenartigen Landschaften als der einförmigere Norden. Den Orient zu beobachten, seine so verschiedenen Charakteristika getreu wiederzugeben, großartige Visionen vor dem Auge des Lesers entstehen zu lassen, das schien ihm sein ganzes Leben hindurch eine lohnende und eines Künstlers würdige Aufgabe.

Aber wie weit ist doch auf der anderen Seite die exotische Landschaft Flauberts von der der Romantiker verschieden. Daß Chateaubriands landschaftliche Schilderungen teilweise aus Phantastereien, teilweise aus geschickten Kompilationen und nur zum geringen Teil aus Beobachtungen bestehen, hat die literarhistorische Forschung längst nachgewiesen — ähnliches gilt von den „Orientales“ Victor Hugos. Ganz anders verhält sich dies mit den Schilderungen Flauberts.

Besonders interessant und lehrreich ist ein Aufsatz von Louis Bertrand,[1]) der diese unsere Ansicht stützt. Er zeigt, wie viel in den Werken unseres Autors, die sich mit dem Orient beschäftigen, nicht auf romantischer Phantasie, sondern auf Anschauung an Ort und Stelle beruht. „On y voit“, so führt Bertrand aus, „généralement que des fantaisies d'archéologue et de romantique, des œuvres livresques bâties à corps de textes et de conjectures et aussi, il faut bien le reconnaître, par une prodigieuse imagination. Or quand on connaît un peu l'Orient moderne, on s'aperçoît bien vite que dans ces romans antiques, bon nombre d'épisodes et de descriptions ont été suggérés à Flaubert, soit par le spectacle des ruines anciennes

---

[1]) Rev. hebd. 25. 2. 1911.

soit par les analogies probables, que la vie des Orientaux modernes a conservées avec celles de leurs ancêtres.“ Und dann zeigt Bertrand, wie Flaubert in zahlreichen seiner Beschreibungen von den Tatsachen, die er im Orient gesehen habe, inspiriert worden sei: so der heilige See in den Gärten des Hamilkar, die Wandmalereien in dem Tempel der Tanit. Auch Konstantinopel hat unserem Schriftsteller Material geliefert; so hat er die Schatzkammer des alten Serail für die Beschreibung der Schatzkammer des Hamilkar benutzt usw.

Und wenn wir Bertrand Glauben schenken dürfen, hat niemand es so verstanden, die nordafrikanische Landschaft zu schildern, wie Flaubert: hier bleibe der Autor in der großen französischen Tradition, „qui consiste à ne voir les choses que dans leur plus haute généralité.

Aber auch die Charaktere habe unser Schriftsteller nicht nur mit einer romantischen Phantasie erfunden, sondern er habe sie aus sorgsamen Beobachtungen geschaffen: mais ce qu'il y a de plus sûr c'est qu'ils sont d'authentiques Africains. Quand on a vécu longtemps en Afrique, ces personnages de Salammbô vous poursuivent comme des êtres réels, comme des passants familiers coudoyés chaque jour dans la rue.

In der Tat ist Flaubert — wenigstens in den Werken, die wir zu betrachten hatten — ein visionärer Künstler, ein Schriftsteller, der mit allen Mitteln seiner Kunst darauf hin arbeitet, dem Leser die Illusion des wirklichen Lebens zu geben. Er lebt in der Welt der Erscheinungen, und so setzt sich ihm vieles aus einer unsichtbaren in eine sichtbare Sphäre um. Seelisches stellt er oft durch Vermittlung des Sinnlichen dar. Er gibt den Metaphern den Vorzug, die etwas Geistiges



durch Sinnliches ersetzen. Also auch hier wiederum das Transponieren aus einer unsichtbaren Sphäre in eine sichtbare.

Metapher, Vergleich und Beseelung dienen zur Veranschaulichung; ebenso wie der „mot propre" um seines Anschauungswertes willen gebraucht wird. Endlich hat die Objektivität keinen anderen Sinn, als die Illusion nicht zu zerstören.

So ergibt sich die künstlerische Einheit auch der Formelemente des Stils ganz ohne jeden Zwang aus diesem einen Prinzipe der Anschaulichkeit.

Trotzdem sind wir weit davon entfernt, leugnen zu wollen, daß auch der Stil Flaubert der französischen Romantik viel verdankt; „denn im Schoße des Romantismus ruht in Wahrheit die ganze literarische Entwicklung des 19. Jahrhunderts".[1]) Vielleicht hat es der begeisterte Schüler selbst ein wenig zu oft wiederholt, daß er für einen Satz Chateaubriands seine ganzen Werke hingebe, vielleicht allzu sehr seiner Bewunderung Victor Hugos Ausdruck gegeben. Denn neben beiden bleibt auch der Stilist Flaubert mit Fug und Recht bestehen.

So wäre also eine Arbeit über den Stil unseres Autors unvollständig, wenn sie sich nicht um die Frage bemühte: welche Beziehungen bestehen zwischen dem Stil Flauberts und dem der Romantiker, was ist an ihm direkt auf ihren Einfluß zurückzuführen? [2])

---

[1]) Morf. in „Die Romanischen Literaturen und Sprachen (Bn. und Leipzig 1909) S. 314.

[2]) Der Verfasser kann im Rahmen dieser Arbeit nur einige Andeutungen geben, behält es sich aber vor, später auf diese Frage, die ihm eine der interessantesten der historischen Stilistik zu sein scheint, zurückzukommen.

2. Das „Adjectif de Couleur“ bei Flaubert und bei der Romantik.

Wir hatten oben darauf hingewiesen, in wie reichem Maße sich Flaubert der verschiedensten Farbe bedient, wenn er Landschaften oder sonstiges schildert. Das farbige Beiwort ist nun aber eine Errungenschaft der Romantik. Das 17. und 18. Jahrhundert betrachtet eine Landschaft anthropozentrisch, man nennt sie wohl „plaisant“ oder „déplaisant“, aber ein Schriftsteller bemüht sich nicht darum, sie in ihrer Farbenpracht zu schildern.

Als erster in der französischen Literatur bemüht sich Bernardin de Saint-Pierre, alle Farben und Farbennuancen wiederzugeben. Daß Flaubert — wenigstens indirekt — sein gelehriger Schüler war, möge eine Zusammenstellung zweier Landschaftsschilderungen zeigen, die beide ein ähnliches Sujet: den Effekt des Sonnenlichtes im Walde, behandeln.

Bernardin de Saint-Pierre, Paul et Virginie (Bibliothèque Charpentier p. 77):

... mais quand le soleil était descendu à l'horizon, ses rayons brisés par les troncs des arbres, divergeaient dans les ombres de la forêt en longues gerbes lumineuses qui produisaient le plus majesteneux effet ...

Le feuillage des arbres, éclairé en dessous de ses rayons safranés, brillait des feux de la topaze et de l'éméraude. Leurs troncs moussus et bruns paraissaient changés en colonnes de bronze antique.

Ed. sent. p. 396: La lumière ... étalait dans les lointains des vapeurs violettes une clarté blanche. Au milieu du jour, le soleil, tombant d'aplomb sur les larges verdures, les écla-



boussait, suspendait des gouttes argentines à la pointe des branches, rayait le gazon de traînées d'émeraude, jétait des taches d'or sur les couches de feuilles mortes.

3. Die Metapher und der Vergleich bei der Romantik und bei Flaubert.

Die Metapher ist bei Flaubert häufig. Es ist oben erörtert worden, in welcher Weise und zu welchem Zwecke sie verwendet wird.

Die Metapher ist nun aber das bevorzugte Stilmittel der Romantiker. Ihr wenden sie ein außerordentliches Interesse zu, ja sie übertrieben vielleicht ihren Gebrauch. Aber sie haben doch auch hier erneuernd gewirkt und mit Erfolg die Tradition bekämpft, die sich mit der beschränkten Zahl der überkommenen Metaphern begnügte.

Die Romantik bevorzugte vielfach die Metaphern, die etwas Sinnliches durch Geistiges ersetzen oder umgekehrt für etwas Geistiges etwas Sinnliches eintreten lassen, also sinnlich-geistige Beziehungen aufleuchten lassen. So bemüht sich z. B. Victor Hugo, neue Metaphern für den Begriff Gott zu finden.[1])

Darin folgt nun Flaubert der Romantik, daß auch er die Metaphern bevorzugt, die etwas Geistiges mit Sinnlichem in Beziehung setzen. Und es ist sicher kein Zufall, daß sich an den am meisten lyrischen und romantischen Stellen auch die Metaphern am stärksten häufen. Es ist dies der Fall in den Gebeten der Salammbô, die den Gefühlen einer mystisch-heidnischen Religion Ausdruck verleihen sollen.

---

[1]) Barat, Le style poétique et la révolution romantique p. 263 ff.



Vom Vergleich gilt ähnliches wie von der Metapher. In der Romantik wird wiederum der Vergleich bevorzugt, der etwas Sinnliches mit Geistigem zusammenstellt, oder umgekehrt (la comparaison descendante oder ascendante). Es ist jener Vergleich, den Flaubert besonders gerne zusammen mit der Metapher gebraucht.

4. Der „mot propre“ bei der Romantik und bei Flaubert.

Bis auf Chateaubriand war nicht die Kunst das ausschließliche Endziel der literarischen französischen Prosa gewesen.[1]) Erst seit diesem großen Schriftsteller gewöhnte sich das Publikum daran, eine wirklich künstlerische Prosa zu verlangen. Die Grundbedingung einer solchen ist aber mit Notwendigkeit die vollständige Freiheit des Vokabulariums, um wirklich alles das ausdrücken zu können, was der Künstler zu sagen hat, um möglichst große Präzision der Anschauung zu erreichen.

Auch in bezug auf den „mot propre“ waren die Romantiker die Bahnbrecher und Erneuerer gewesen. Sie waren die ersten, die in Poesie und Prosa mit der lästigen Umschreibung aufräumten und dem schaffenden Künstler völlige Freiheit erkämpften.

Und Flaubert macht von dieser Freiheit ausgiebigen Gebrauch. Wie er die Allgemeinplätze nach Möglichkeit vermeidet, so auch die Periphrasen. In dem kräftigen „mot propre“ gibt er alle seine Schilderungen.

[1]) Lanson, L'Art de la Prose S. 223.



Verzeichnis der Abkürzungen.

Der Arbeit zugrunde gelegt wurde die Ausgabe der Bibliothèque Charpentier.

M. B. = Madame Bovary.
Sb. = Salammbô.
Ed. sent. = L'Education sentimentale.
C. S. = Un Cœur simple.
St. J. = La Légende de Saint Julien l'Hospitalier.
Hé. = Hérodias.
Co. = Correspondance.
Oe. de J. = Oeuvres de Jeunesse inédites I.

Die Jugendwerke wurden in der Ausgabe von Louis Conard benutzt.



Literaturverzeichnis.

Von den vor dem Jahre 1906 erschienenen Abhandlungen und Büchern über Flaubert sind nur die wichtigsten angeführt; für eine genaue Bibliographie verweise ich auf Hugo P. Thieme: Guide bibliographique de la Littérature française, Paris (Welter) 1907.

Ein Verzeichnis der nicht in Co. aufgenommenen Briefe gibt Descharmes in seinem unten aufgeführten Buche (S. IX ff.).

Adam, Chr., La Philosophie en France, 1re Motié du XIXe Siècle. Paris 1894.

Albalat, A., L'Art d'écrire. Paris (Hachette) 1896.

Ahlström, A., Etude sur la Langue de Flaubert. Diss. Mâcon 1890.

Bally, Ch., Traité de Stylistique française. Heidelberg 1909.

Barat, Le style poétique et la révoulution romantique. Paris (Thèse) 1904.

Bertrand, Gustave Flaubert: Ses voyages en Afrique et en Orient. La Revue hebdomadaire 20e anné. Tome III 8.

Ste.-Beuve, Causerie du Lundi. XIII.

Ste.-Beuve, Nouveaux Lundis. IV.

Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1888.

Brandes, Moderne Geister. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1887.

Bourget, Essais de Psychologie contemporaine. Paris (Lemerre) 1883.

Brunetière, Le Roman naturaliste. Paris (Lévy) 1883.

Canat, R., Du Sentiment de la Solitude morale chez les Romantiques et les Parnassiens. Paris (Hachette) 1904.

Cassagne, A., La Théorie de l'Art pour l'Art chez les Romantiques et les Parnassiens. Paris (Hachette) 1906.

Cohn, J., Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache. Zeitschr. f. Ästhetik. Aprilheft 1907.

Descharmes, R., Flaubert. Sa Vie, son Caractère et ses Idées avant 1857. Paris (A. Ferroud) 1909.



Dessoir, M., Ästhetik. Stuttgart 1906.

Du Camp, E., Souvenirs littéraires. 3. Ed. Paris (Hachette) 1906.

Dumesnil, E., Flaubert. Son Hérédité — Son Milieu — Sa Méthode. Paris (Soc. franç.) ohne Jahreszahl.

Elster, E., Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. 1. Halle 1897.

Faguet, E., Flaubert. 2. Aufl. Paris (Hachette) 1906.

Faguet, E., Propos litt. 3e série.

Faguet, E., Propos litt. 5e série.

Fechner, G. Th., Vorschule der Ästhetik. Leipzig 1876.

Fischer, E. W., Etudes sur Flaubert inédit. Leipzig 1908.

Frère, E., Louis Bouilhet. Son Milieu, ses Hérédités, l'Amitié de Flaubert. Paris (Soc. franç.) 1908.

Fusculo, A., La filosofia dell' arte in Gustavo Flaubert. Messina (Stabilimento Cromo-Typografico Trinchera) 1907.

Gerber, G., Die Sprache als Kunst. 2 Bde. Berlin 1885.

Gourmont, R. de, Esthétique de la Langue française. Paris (Mercure de Fr.) 1905.

Gourmont, R. de, Le Problème du Style. Paris (Mercure de Fr.) 1907.

Hennequin, Etudes de Critique scientifique. Paris (Perrin) 1890.

Kerr, A., Das neue Drama. Berlin 1904. (3. Aufl. 1908.) (Nicht im „Thieme" aufgeführt.)

Klinksiek, Zur Entwicklungsgeschichte des Realismus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts. Marburg 1891.

Küchler, W., Französische Romantik. Heidelberg 1908.

Lasserre, P., Le Romantisme français. Paris (Mercure de Fr.) 1908.

Lanson, G., L'Art de la Prose. 4. Aufl. Paris (Librairie des Annales) 1909.

Lehmann, R., Deutsche Poetik. München 1908.

Marty, A., Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie. Bd. 1. Halle 1908.

Mann, H., Eine Freundschaft. München-Schwabing 1905.

Maupassant, G. de, Notice en tête de Correspondance. Paris (Charpentier) 1896.

Meyer, R. M., Stilistik. München 1906.

Meyer, Th. A., Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.

Ravaisson, F., La Philosophie en France aus XIXe siècle. 3. Ed. Paris 1889.

Renouvier, Ch., La Philosophie du XIXe siècle en France. L'anné phil. 1867.

Scherer, Etudes litt. sur la Littérature contemporaine. IV. Paris (Lévy) 1857—1862.

Söderhjelm, W., Stilästhetik und Stilstudien. Neuphilologische Mitteilungen. Helsingfors 1909.

Weise, Ästhetik der deutschen Sprache. Leipzig.

Wundt, W., Völkerpsychologie. I, 1. u. 2. 2. Aufl. 1904.

Zarifopul, Flaubert. Süddeutsche Monatshefte V, 11.

Zola, E., Romanciers naturalistes. Paris (Charpentier) 1891.

Robert Noske, Buchdruckerei, Borna-Leipzig.

